أبعـــاد قرائـــية
بين
الشعر القـديم ونقـده

دكتور عبد الله التطاوى

الناشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

إسم الكتاب : أبعاد قرائية بين الشعر القديم ونقده

إسم الكاتب : أ.د عبدالله التطاوى

الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية

التنسيق والإخراج : ميجا سنتر

الطباعة : محمد عبد الكريم حسان

رقم الإيداع : 14458 لسنة 2000

الترقيم الدولى : I-S-B-N 977-05-1769-0

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

خلاصة مجموعة من المحاولات القرائية في أعماق نصوصنا الشعرية القديمة من جانب ، ونصوصنا النقدية من جانب آخر . كان الهدف من إخراجها للقارئ ماحكمها من تجانس وتلاقٍ فى أكثر من منعطف . بدا بعضه خلاصة الرؤية لما تجلّى فى شعرنا القديم من مواقف تستحق التأمل والمراجعة ، أو الترقُّب والمتابعة طبقاً لمنطق التحوُّل والتجديد ، أو الإضافة والابتكار علي غرار ماأصاب قضية المصير – مثلاً – من تحولات الرؤي اتساقاً مع مفاهيم الشعراء وماترسخ فى وجدانهم من عطاء متجددٍ تجدُّد الفكر ومعطيات الحياة ذاتها .

وقياساً على منطق التطور والتجديد كان مسار بقية الأبعاد الكاشفة عن مستويات الصراع فى القصيدة العربية القديمة ، إلى وقفة خاصة عند المنطقة الشفاهية والمناطق الكتابية ودورها في نمطية القصيدة أو تحوّلها من منظور الإبداع والتلقى معاً . ثم كانت وقفة أخرى عند منطق التحّول العقائدى وأصدائه فى التحولات الفنية خاصة فى عصر صدر الإسلام .

ومن الشعر إلى القصيدة كان التوقُّف طويلا عند صيغ التميُّز ومقومات العبقرية الإبداعية التى يتفرد بها الأمير الأسير أبو فراس الحمدانى ، فكان له من منطق عصره ماله وظلّ له تميُّزه وخصوصيته التى عكسها البعد الخاص بدراسته .

ثم جاء القسم الثانى خاصا بالشعر والنقد فى محاولات قرائية لتأمل بعض القضايا والظواهر النقدية التى ارتهنت بالقصيدة القديمة فأثارت حولها غباراً أحيانا ، وبالغت فى الانتصاف لها أحيانا أخرى ؛ وكأن الأمر يحتاج إلى الإدلاء بأكثر من كلمة عبر أكثر من قراءة ، فكانت أبعاد القراءة النقدية موزعة بين طرح لقضية الوحدة النفسية ودورها فى التأصيل للتوحُّد الموضوعى بين جزيئات القصيدة القديمة . ثم كان البعد الثانى حواراً حول مدارس الشعر القديم ومدى

إسهامها فى تطور حركته الفنية ، ثم البعد الثالث فى تأمل لبعض جوانب السالبة التى رانت على نقدنا القديم حينا وإبداعنا القديم أحياناً، وأخيرا طرح رؤية تحليلية لمنهج ناقد معاصر لشاعر قديم على غرار ماصنعه الدكتور طه حسين فى دراساته حول أبى العلاء المعرى .

هذه الأبعاد قصدنا إلى طرحها بين يدى القارىء لتظل بمثابة مؤشر من مؤشرات الالتفات إلى أدبنا القديم ونقده ، أتمنى أن يجد فيها القارئ بغيته ، خاصةً حين يبحث عن أكثر من رؤية ، وأكثر من بعد فى زحام الدراسات الأدبية والناقدة حول تراثنا الإبداعى الطويل .

والله – سبحانه – ولى التوفيق والسداد .

عبدالله التطاوى

القاهرة ٢٠٠٠

المحتـــــــــويات

مقدمة ج

القسم الأول

(١) الشعر والقصيدة

١ – البعد الأول : قضية المصير فى شعرنا القديم (تحوُّل الرؤى) ٣

٢ – البعد الثاني : حول مستويات الصراع فى القصيدة العربية القديمة . ٣٧

٣ – البعد الثالث : القصيدة القديمة من الشفاهية إلى الكتابية (الإبداع والتلقى) ٦٧

٤ – البعد الرابع : الشعر والدعوة فى عصر صدر الإسلام (الشعر صيغ التحول من الوثنية إلى التوحيدية) ٨٣

٥ – البعد الخامس : القصيدة بين أبى فراس الحمدانى وعصره ١١٩

القسم الثانى

(٢) الشعر والنقد

١– البعد الأول : الوحدة النفسية : هل تعيد إلى القصيدة العربية اعتبارها ؟ ١٧٩

٢ – البعد الثاني : مدارس الشعر القديم هل أسهمت فى تطور حركته الفنية ؟ ٢١٧

٣ – البعد الثالث : جوانب سالبة فى منعطف الإبداع والنقد القديم ٢٣١

٤ – البعد الرابع : علائيات طه حسين (دراسة فى أصول المنهج) ٢٦٧


القسم الأول
الشعر والقصيدة

البُـــعد الأول
قضية المصـير فى شعرنا القديم : تحول الرؤى

قضية المصير في شعرنا القديم : تحول الرؤى

كثيرة هى مواقف شعرائنا القدامى من عالم الأحياء، وكثيراً ماكان انشغالهم بمظاهر الحياة عبر إبداعاتهم فى موضوعات الشعر المختلفة، ودونما قصد إلى إحصاً ترانا أمام موضوعات تمس مشكلات الناس فى دنياهم على المستوى السلوكى : بين مدح واعتذار، أو هجاء ومعاتبات، أو تهديد وافتخار، أو غيرها من صور العلاقات الاجتماعية المتناقضة فى عالمهم .

فإن تجاوزنا العلاقات وجدنا إبداع الشاعر يتجه إلى الطبيعة - باعتبارها وجهاً آخر من وجوه الوجود - أو محاولة طرح رؤيته لإيقاع الحياة على نفسه بدءاً من وصف الشراب والطعام، وانتهاء إلى وصف السماء والنجوم والليل والشمس والقمر والبرق والرعد والرياض والفلوات والخيل والإبل والوحوش، مما يمثل جانباً آخر من مظاهر الحياة التى يتخذ منها الإنسان موقفاً ينعكس على ذاته، ويصدر عنها، ويحاول تحديد موقفه منه بين الدهشة والانبهار أو بين الصمت والسكون .

فإن تجاوزنا زحام الحياة وضجيجها تراءت لنا أحاديث الشكوى والحنين، وتعددت مواقف الشعراء - وجداناً وفكراً - من قضايا الوجود والعدم ، وتناقضت إزاءها مواقفهم، وعندئذ تتعدد الرؤى تجاه الظواهر، وخاصة منها ظاهرة الموت التى مثلت - بدورها - قاسماً مشتركاً بينهم ، وجد ت مكاناً خاصاً عبر إبداعاتهم على النحو الذى استحوذت عليه صور الحياة بأشكالها المختلفة، وعبر قوانينها المتضادة، وقياساتها المتناقضة، وإن ظل المستوى الكمى غير متناسب ولا حتى متقارب، وكأن الإنسان بطبعه - شاعراً كان أو غير شاعر - خلق على حب الحياة، وجبل على خشية الموت، فهو أقرب إبداعاً - بهذا القياس - إلى ما يحبه ، وأشد ما يكون بعدا عما يخشاه .

وحين نقول «الموت» فكأننا نبدأ المسيرة من أولى خطاها لدى شاعرنا القديم منذ استوقفته تلك الصورة «القاتمة» باعتبارها «نهاية المطاف» أو «نهاية العلاقة مع الأحياء»، فكانت بالقياس إلى تصوره الحسى فى ظل غيبة الحس الدينى والفكر الغيبى بمثابة انقضاء تام لرحلة الوجود والحياة، على عكس مما نجده مطروحاً فى عصور الفكر الدينى والفكر الغيبى لدى الزهاد وغيرهم، حين يضع أبو العتاهية الصورة واضحة فى قوله المشهور الذائع :

فلو أنا إذا متنا تركنا ... لكان الموت غاية كل حيٍّ
ولكنا إذا متنا بعثنا ... ونسأل بعدها عن كل شيٍّ(١)

على أن المشكلة تبدأ فيما قبل هذا التصوُّر بزمن طويل ممتد فى قدمه، يوم أن أبدع شعراء ما قبل الإسلام مقولات مشتركة، وأصدروا أطروحات متشابهة حول «الموت»، وكأنه بدا لديهم خلاصة الإدراك لقضية المصير برمتها فى غيبة أدنى تصور لمشكلات الآخرة بعده ، وما فيها من صور النشور والبعث والحساب والثواب والعقاب والجنة والنار .

ولنا أن نتأمل بدايات الخطى موزعة بين صيغ الموت وسبله، كما بانت لعَيْنَى الشاعر القديم منذ الجاهلية، منذ راح يرصدها ويترقبها فى حذر وحرص شديدين باعتبار ما حولها من حتمية مطلقة، ويقين قطعى، لا تقبل لديه جدلاً ولاحواراً منذ ترنم بها عنترة بن شداد فى ظل حواره المتصور من خلال «عبلة» يوم أن قال على لسانه ولسانهامعاً :

بكرت تخوِّفنى الحتوف كأننى ... أصبحت عن غرض الحتوف بمعزل
فأجبتها : إن المنية منهل ... لابد أن أسقى بكأس المنهل
فاقنَىْ حياءك لا أبالك واعلمى ... أنى امرؤ سأموت إن لم أقتل(٢)

وهكذا انتهى الأمر بالشاعر – العبد – القديم إلى إعلان رفضه للخوف من الحتوف ، فبدا ساخراً من «التهديد» بها ، وكأنه بمعزل عنها . فهو يدرك – بفطرته – أنه خلق بدايةً ليلقاها نهايةً، طالت به رحلة الحياة أم قصرت، ومن ثم راح يستكمل حواره المنطقى بمنهجية دقيقة يعكسها لديه مستوى الإجابة، حين يؤكد أن المنية «منهل» لابد له أن يشرب منه يوماً، سواء أكان الموت من نصيبه على

---

(١) ينظر ديوان أبى العتاهية بتحقيق الدكتور محمود الدش حول هذين البيتين وأشباهما فى قصائد أخرى للشاعر حول ظاهرة الموت والبعث .

(٢) ديوان عنترة بتحقيق عبد المنعم شلبى، وربما قصد الشاعر إلى خطاب عبلة أو تنكب طريق شعراء عصره فى فتح مجال الحوار من خلال الآخر لمجرد أن يطرح من خلاله رؤيته أو يصور فلسفته، أو ربما جرد من نفسه ذلك الآخر الذى يتحاور معه .

فراشه أم كان قتلاً في منازلة الأبطال ومقارعة الأقران ، وهو المنطلق الذي التقى حوله الشعراء والتفتوا إليه اتفاقاً عليه عبر مختلف مستويات الفكر ، أو صور الانتماء الطبقي، فما ردده العبد هنا لم يكن ليبعد كثيراً عما ردده منطق سيد القوم وفارسهم الأول ، فإذا ما انتشى في لحظة سكره وعربدته في زحام مجلس المنادمة بين رفاقه وعبيده سرعان ما نراه يسقط ويتهاوى، وتهبط درجة انفعاله من أعلاها إلى أدناها ، وكأن تذكر الموت يدفع به إلى «إغماءة مؤقتة» لا يستطيع إلا الاستسلام لها ، والانهزام أمامها ، وعندئذ تتنازل ذاته صاغرة عن كبريائها، ويسقط منها منطق الآمر الناهي، على نحو ما نجده – مثلاً – مردداً عند عمرو بن كلثوم في حواره الخمري عبر ساقية الحانة، ثم الظعينة حيث تتضخم الذات بين لغتي الأمر والنهي ، ففي المطلع يقول :

ألا هبي بصحنك فاصبحينا   ولا تبقي خمور الأندرينا [1]

وبعده بقليل يقول:

قفي قبل التفرق يا ظعينا   نخبرك اليقين وتخبرينا

وبينهما تتردد لهجة التحكم في كل ما حوله ومن حوله سخرية وعتاباً وقهراً :

صددت الكأس عنا أم عمرو   وكان الكأس مجراها اليمينا

فإذا بالصوت المتدفق والموج الهادر يترنح ليتحول إلى «أنين هزيل» وبكاء خافت يعكس صورة من منطق الضعف البشري ، ويصل بالذات إلى أدنى صور الانهزام والفقد، فإذا ما تجاوز الشاعر أمر الحياة وعالم الأحياء، وشغله من تجربته أمر «القدر» أو حتمية «القضاء» بدا طبيعياً له أن يتصاغر ويتضاءل، وعندئذ يتحول صوته إلى مجرد همس ضعيف لا يكاد يبين لنا منه إلا بمقدار ما صوره قول عمرو نفسه في زحام أبياته السابقة، وعلى وجه من التضاد الواضح بين منطقتي القوة والضعف، بين وهم امتداد الحياة وحقيقة الموت :

وإن غداً وإن اليوم رهن   وبعد غد بما لا تعلمينا
وإنا سوف تدركنا المنايا   مقدرة لنا ومقدرينا

---

(١) مطلع معلقة عمرو ضمن نصوص المعلقات الجاهلية التي تعد هذه المعلقة من أبرزها من حيث عدد الأبيات (١٠٥ أبيات) إلى جانب هذا الاستهلال الخمري الذي خالف به الشاعر تقاليد الطلل، وربما كان لخصوصية الحدث من قتله لعمرو بن هند أثر في هذه المقدمة الخمرية بكل جزئياتها .

وكأن الشاعر يحكى – بأمانة وواقعية – قصة المفارقة التى يراها مفروضة عليه عبر منعطفى «الوجود» و «العدم» ، وهى يخشى المجهول على إطلاقه «الغد وبعد الغد» ، ويعلن جهله بما يتوقع ومالا يتوقع، لينتهى إلى هذا التوكيد القطعى بذلك الاستسلام الجماعى أمام أهوال المنايا التى جمعها أيضاً فى مقابل جمعية قومه، فما تحدث هنا عن ذاته المفردة بقدر ما شغله من منطق القهر الجمعى الذى يتأكد له أمام المنايا وقد وجدت لنا كبشر ، وخلقنا نحن للقائها بعد رحلة حياة مضنية لا مفر من قطعها .

ويتصاعد الحس الانفعالى لدى الشاعر القديم ، ويشغله من أمره نظير هذا التمزق النفسى أمام يقين الموت الذى يتوجس خيفة كلما رآه يلاحقه ويتتبع خطاه، فإذا بالملاحقة تفرض عليه موقفاً تأملياً، يقترب به على المستوى الحسى من عالم التراب، وعلى المستوى المعنوى يظل مرهوناً بمجهول غيبى ، لا يعرف له حدوداً ولا قياساً، ولا يستطيع آنذاك تبين شىء من أمره ، فإذا بامرئ القيس يهتف من الزوايا ذاتها عاكساً الرؤية نفسها، ومفلسفاً موقعه منها :

أرانا موضعين لأمر غيب	ونُسحَر بالطعام وبالشراب[1]
فبعض اللوم عاذلتى فإنى	ستكفينى التجارب وانتسابى
إلى عرق الثرى وشجت عروقى	وهذا الموت يسلبنى شبابى
ونفسى سوف يسلبها وجرمى	سيلحقنى وشيكا بالتراب
وأعلم أننى عما قريب	سأنشب فى شبا ظُفُر وناب
كما لاقى أبى حُجر وجدى	ولا أنسى قتيلا بالكُلاب

حيث تتضح يقظة الشاعر الإنسان / الضائع حين يتأمل جوهر الظاهرة (القدر) من خلال مشهد الموت، فيصور من المنطلق الجمعى نفسه – حجم التواجد الإنسانى الضئيل الضحل، إذا ما قيس بأمر الغيب، ومن ثم راح يرفض اللوم من واقع إدراكه لجوهر الأشياء بفطرته ، فهو يعرف حق التراب عليه، ويتوقع مصيره

(١) الأبيات لامرئ القيس ضمن مختارات الروائع من الشعر العربى (العصر الجاهلى) وفيها يعكس ما يملأ نفسه من اليأس والحيرة والتشاؤم القاتم والتفكير والحزين فى مصير الإنسان ونهاية رحلة حياته، ويبدو أنها من نتاج المرحلة المتأخرة فى حياة الشاعر، أو ربما كانت صدى لإيقاع حدث مقتل أبيه على نفسه .

إليه .. ومن ثم شغله أمر تلك المفارقات بين ما خلقنا له مما ينتظرنا من قضية «المصير» ، وبين ما نسحر به من متع الحياة وحيثيات «الوجود»، وكأنه ينعى ذاته والأحياء جميعاً على ما قد يقع منهم من غفلة عن الحقيقة أو التعامى عن اليقين، مما يدفعه إلى محاولة تسجيل الموقف على المستوى التجريبى من خلال تلك الممارسات العقلية التى يطرحها تصويراً حول موته أو مقتله، متخذاً سند يقينه من قصة مقتل أبيه، أو جده، أو عمه، وهو مازال - بالقياس نفسه - يدور فى فلك المحسوس حول قضية الموت، باعتبارها حتماً مقضياً يحكى قصة الرؤية الأولى - أو المستوى الأول - فى فهم الشاعر القديم لقضية المصير .

ثم يتسع مدى الظاهرة، وتزداد عموميتها شيوعاً بين شعراء الرعيل الأول، ولا تتوقف عند طائفة بعينها بقدر ما تسجل مطلق هذا الانتشار، فإذا كان امرؤ القيس قد أحس ضياعه منذ مقتل أبيه ، خاصة حين طرح مقولته المشهورة «ضيعنى صغيراً وحملنى دمه كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم خمر وغداً أمر»، فقد تجاوز غيره هذه البؤرة الشخصية إلى غيرها، بما يظل دافعاً لديه لأن يطرح الرؤية نفسها، أو نظيراً لها حول حقيقة الموت، على نحو مما صوره طرفة بن العبد - مثلاً - فبدا مكملاً - بدوره - رؤية عمرو، على ما بين الموقفين من مفارقات يحكيها المنطق الجماعى لدى الأول ، وهيمنة المنطق الفردى المتميز لدى الثانى، فإذا بطرفة يعيش تجربته الحياتية فى شموخ واعتداد بالذات، خاصة فى مجلس المنادمة ومنتدى القوم/ الحياة :

إذا القوم قالوا : من فتى ؟ خلت أننى عُـنيت فلم أكسـل ولم أتبلد[1]

ويمتد لديه الإحساس بالفتوة/الوجود ليترجمه فى صورة عملية، تبدأ من تجاوزه الكسل والتبلد إلى مستوى أكثر فعالية وإيجابية، يبدو فيه أيضاً آمراً ناهياً حين يخاطب الفتية فى مجلس الطرب :

إذا نحن قلنا : أسمعينا انبرت لنا على رسـلها مطروفةً لم تشدد

عندها يجد ذاته فى قوة ذلك الآمر الناهى، وتبدو شخصية الآخر (القينة) - هنا - فى موقف المأمور المنهى الضعيف أمام سيد القوم، وكأن الشاعر إنما يصور بذلك بعدا من تضخم الذات التى أحس سطوتها على كل ما حولها ، وكأنها امتلكت

---

(١) الأبيات المختارة هنا من معلقة طرفة ومطلعها :

لخولة أطـلال ببرقة ثهـمد تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

الدنيا بأسرها :

رأيت بنى غبراء لا ينكـــروننى ولا أهل هـذاك الطراف الممـدد

على أن هذا التضخم المؤقت سرعان ما يتضاءل ويعرف سبيله إلى السقوط حين يتهاوى صوت الشاعر أمام «المنية» فيتجاوز حماس الشباب وحماقته، ليرتدى عباءة الحكماء ولينطق بأصواتهم، فإذا به يبدو هرماً فى تصويره للموت فى مشهد بدوى دقيق يطرحه مرة تصويراً وتوكيداً حين يقول :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطـول المرخى وثنياه بالـيد

وهو التصوير الذى يكتمل من واقع التقريرية المباشرة لديه من قبل، منذ استوقفه مشهد القبر، فلم ير إلا رموز الفناء وقد تشابهت ملامحها، وتساوت قسماتها بين بخلاء القوم وبين الكرام، فإذا به ينطلق انطلاقة حكمية تحكى واقع ما يراه أيضاً :

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى عقلية مال الفاحـــش المتشدد

وإذا به يحار حقاً فى أمر الموت، فيتجاوز حد المحسوس إلى إطلاق تصوره عبر الأيام والليالى والزمن، بما يشى بعجزه عن استكمال تصوره بشكل يقينى، وعندئذ لا يستطيع - أيضاً - إلا أن يعبر عن استسلامه الانهزامى أمام لحظة الضياع وافتقاد الحياة :

أرى الدهر كنزاً ناقصاً كل ليـلة وما تنقـص الأيام والدهر ينفد

وما بين هذا وذاك يبين لنا موقفه من خلال مشهد مزدوج يجمع فيه بين قبرىْ : البخيل والكريم، لعله يجد لنفسه مخرجا عبر «لذة اللحظة» ومتعة «الآنية» ، ولعله ينجو بذاته من مطاردة «المنية» التى تلاحقه فى كل اتجاه عبر عنصر «الزمان» و«المكان» ، فإذا به يصور خلاصة رؤيته للقبور :

أرى قـــبر نحام بخــــيل بماله كقـــبر غوى فى البطالة مفسد

لتبقى الصورة دالة - بطبيعتها - على خلاصة موقفه من نفسه، فهو يفتخر - بالطبع - بتوافر نمط من هذا «الغوى المفسد» فى ذاته ، وهو ما ينطبق عليه أمام تسليمه بأن المصير حتم جبرى مقضى عليه وعلى غيره به، فلا يعتد - ولايرضيه - بأن يدرج ضمن زمرة ذلك «البخيل النحام» على وجه الإطلاق .

فإذا تجاوزنا مسلك طرفة على ذلك المستوى «الوجودى» بانت جوانب القضية من خلال غيره بالعموم نفسه ، ومن الزوايا ذاتها، فإذا بحاتم الطائى ينصرف من عالمه إلى متعة أخرى غير المتعة الخمرية ، ومن خلالها فارق معالم عصره الكبرى ، فإذا هو يرفض الإنفاق فى الخمر ، ليوجه حقل إنفاقه إلى تحقيق متعة من نمط آخر ، هى متعة العطاء فى ذاتها :

فَقَدْ ما عصيت العاذلات وسلطت على مصطفى مالى أناملَى العشر[1]

وإذا بالطائى يلتقى مع طرفة وغيره حول ذات السياج والتصور إزاء فناء المال وموت صاحبه، فهو ينطلق – أساساً – من التسليم بهذه الحقيقة النسبية إذا تعلق الأمر بالمال، وهى الحقيقة المطلقة إذا تعلق الموقف بذاته :

أمــــاويّ إن المال غــادٍ ورائــح ويبقى من المال الأحاديثُ والذكر

وحتى لا يظن أن الرواح والغدو المتعلقين بالمال هنا قد يدفعان إلى استمرار الأمل فى معطيات الغد، ينصرف الشاعر حزيناً إلى مشهد «الموت»، ويشغله منه – بالدرجة الأولى – مفارقة الرفاق ، فيطرح على المستوى الحسى صورة «القبر» التى يخشاها، ولحظة «الوداع» التى يرقبها فى غير شوق إليها، إلا أن يسجل إشفاقه على نفسه منها ، أو يحكى قصة حزنه على عزلته الأبدية حين يطرح قوله مصوراً أبعاد الموقف وتناقضاته :

أماوى إن يصبح صداى بقفرة من الأرض لا ماء لدىّ ولا خمر
تَرَىْ أن ما أهلكت لم يك ضرنى وأن يدى مما بخلت به صـفـر
إذا أنا دلانى الذين أحـبـهـم لملحودة زلج جوانبها غبر
وراحوا عجالا ينفضون أكفهم يقولون : قد دمى أناَ مِلَناَ الحفر[2]

---

(١) من رائية حاتم الطائى ومطلعها (ضمن ديوانه بتحقيق الدكتور عادل سليمان جمال) :

أماوى قد طال التجنب والهجر وقد عذرتنى فى طلابكم العذر

(٢) ويشغله هنا أمر الصدى أو الهامة على تقاليد عصره من المنظور الأسطورى الذى شغل القوم تلبية لشريعة الثأر التى اندفعوا إليها بلا حساب، فكانت صورة الشبح أو الهامة كشفا عن تفسير لحتمية هذا الثأر إلى أن أخذت هذه الصورة العامة بين الشعراء على غرار قول الشاعر مهدداً خصمه :

يا عمرو إلا تدع ذمى ومنقصتى أضربك حيث تقول الهامة اسقونى =

فإذا به يشغل – كما كان حال غيره – بأمر «الصدى» أو «الهامة» على المستوى الأسطورى المطروح عبر مخيلة الشاعر القديم ، سواء أقصد إلى تبرير مطلب الثأر للقتيل أو غير ذلك، فإذا بالصدى يظهر فى عالم العدم والفناء، عبر قفر من الأرض، لا ماء فيه ولا خمر ، والميت آنذاك لا يملك من أمر نفسه شيئاً، ولا حتى من ماله أو متاعه، فما أهلكه منه لم يكن ليضره الآن، وما أبقاه لم يكن لينفعه بشىء، وهو قياس منطقى وواقعى . . فإذا ما تجاوز المال إلى الرفاق – على المستوى الإنسانى – بدا الموقف أكثر إثارة للكآبة واجتلاباً للضيق ، فقد دلاه الرفاق إلى لحده الغامض ، فهى لحظة ملاقاة المصير الحتمى الذى يعنى – بالقطع – انقطاع الذات عن كل ما حولها، وإذا بالرفاق ينصرفون إلى الحياة، وقد ضاقوا بكل موقف مضاد لها، وإذا هم ينفضون أكفهم التى أصابتهم جميعاً وهم فى مفترق السبل بين مسالك الحياة المتعددة وبين موقف الموت الموحد، فإذا هم يسارعون إلى الحياة محملين بهذه الشكوى التى طرحوها من خلال تراب القبر.

فإذا اتسعت دائرة الحس بهذا المنطق الحتمى للموت كنهاية للمطاف شغل الشاعر القديم نفسه بطرح ذلك البعد الإنسانى العام فى صياغات حكمية متكررة صورت هذا الجانب مراراً، على نحو ما عرضه زهير فى حكمته المعروفة ضمن حواره الحكمى فى معلقته :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب   تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم[1]

فهو يعجز – بالتأكيد – عن صياغة قانون ما للمنية ، حيث رآها تخبط فى كل اتجاه ، لا تعرف حدوداً بين شباب وهرم، ولا يعوقها قوة ، ولاينذر بقدومها مرض، فإن أصابت أماتت ، ومن أخطأت تركته معمراً ، ومع هذا نرى الرجل لايتسق مع نفسه حتى إذا ما أخطأته المنية، إدراكاً منه لحقيقة جوهرية محورها انعدام احتمال الخلود عبر عالم الأحياء، فهى النهاية المنتظرة طال إليها الأمر أو قصر ، ولذا سجل الرجل سأمه النفسى من طول عمره صراحة :

= وهو ما صوره عروة بن الورد ضمن عالم صعلكته حين يصطنع حواره مع زوجته حول حتمية خروجه :

ذرينى ونفسى أم حسان إننى   بها قبل أن لا أملك البيع مشترى
أحاديث تبقى والفتى غير خالد   إذا هو أمسى هامة فوق صبر
تجاوب أحجار الكناس وتشتكى   إلى كل معروف رأته ومنكر

(١) وترد حكمة زهير هنا ضمن لوحته الكبرى التى ختم بها معلقته المشهورة ومطلعها :

أمن أم أوْفَى دمنة لم تكلم   بحومانة الدراج فالمتثلم

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمـــانين حولاً لا أبالك يســأم

لينتهي إلى ذلك العرض الحكمي العام الذي يستجمع من خلاله خلاصة الموقف بكل أطرافه ومقوماته :

ومن هاب أســـباب المنية يلقها وإن رام أســـباب السماء بسلم

فمع نهاية المطاف بهذه الصورة الحتمية الواعية ينتفي مطلب الخوف، وكذا يسقط مطلب الهروب، وكيف الهروب؟ وإلى أين المفر ؟ وهي - في كل الأحوال - تلاحقه على حد تصوير الشاعر، وإن رام أسباب السماء بسلم، إنه القدر المحتوم الذي يعجز الإنسان عن الفرار منه إلا إليه.

ومن هنا كانت وحدة المنظومة الجماعية للشاعر القبلي حين شغله أمر الموت بهذه الصورة أو بنظائرها، ومن هنا أيضاً كانت نقطة البدء وكانت النهاية، وكانت تجليات محاور اللقاء بين الشعراء من واقع تلك الرؤية المشتركة التي جمعتهم حول معزوفة بكائية واحدة، فيها الاعتراف بتخاذل الذات وضرورة السقوط أمام الموت كظاهرة؛ الأمر الذي امتد - بدوره - عبر عالم شعراء الطوائف المتمردة على الأنظمة القبلية ، حيث امتد بهم حبل التمرد إلى كل شيء: إلى نظام القبيلة بحثاً عن صيغة للتوازن الاقتصادي ، أو رفضاً لتقاليدها الاجتماعية سعياً إلى تواجد طبقي معقول يضمن لهم قدراً من التمايز، أو يحكي تمردهم على «العقد الفني» تجاوزاً للنمط المشترك الموروث . ولكن التجاوز سرعان ما ينتهي ويتوقف، ويهيمن الصمت على الشاعر الصعلوك هيمنته على الشاعر القبلي، وعندئذ تذوب الفوارق بين الفريقين، وتلتقي المدارس والفلسفات، وتتقارب الاتجاهات وتتشابه المواقف، وتتبلور الرؤى في نسق واحد أمام الموت باعتبار النهاية الواحدة، مما طرحه موقف شاعر مثل «تأبط شرا» حين راح يهدد وينذر ويتوعد في سياق حكمي خاص يربطه بالمنية أيضاً في ختام قافيته المفضلية :

سدِّد خلالك من مال تجمـــعه حتى تلاقي الذي كل امرئ لاقي[1]

---

(١) والبيت وارد ضمن قافيته المشهور ومطلعها في المفضلية الأولى ترتيباً :

يا عيد مالك من شوق وإيراق ومر طيف على الأهـــوال طراق

وفيها يستعيد الحوار حول الموت حين يرفض اللوم والعذل في ختام القصيدة :

لتقرعن على السـن من ندم إذا تذكرت يوماً بعض أخـلاقي

وإن عرض في ثنايا أبياتها مرة أخرى لجدله مع اللائم قائلاً وقد انتصر للموت أيضاً مما يحفزه على إنفاق المال :

عاذلتي إن بعض اللوم معنفة وهل متاع وإن أبقيته باق ؟!

فإذا بالمرء لديه يتضاءل أمام الموت، وإذا هو نفسه يبدو قسيماً لهذا المرء فى هذا التضاؤل، فلا قيمة للمال - إذاً - بهذا المعيار، بل يمتد الموقف إلى المزيد من الحرص، لا على الفرار من الموت، بل حتى على ملاقاته، طالما كانت نهاية المطاف على نحو ما صوره قول «عروة بن الورد» مخاطباً زوجته ، وقد اعترف لها، وعرّفها بافتقاد الخلود والبقاء وإن طال به المدى :

ذرينى ونفسى أم حسان إننى بها قبل أن لا أملك البيع مشترى:

أحاديث تبقى والفتى غير خالد إذا هو أمسى هامة فوق صيرٌ [1]

فهو يدرك جوهر الحد الفاصل بين البقاء والفناء ، ويستوقفه معنى الخلود رهنا بالقيمة، ويقرنه بالفناء المتوقع للذات حين يعجز صاحبها عن البيع أو الشراء، ولا يتجاوز موقع المفعولية لأن يكون هامة - مجرد هامة - فوق قبر فحسب ، وهنا تبرز لديه - أيضاً - صورة القبر مؤشراً آخر من مؤشرات الفناء، وانتظار المترقب لحظة المصير ، وهو ما قد يستدعى لدى الشاعر ضربا من المحاورة يصطنعها حول ضرورة الخروج بحثاً عن بقية حياة من منطلق هذا التسليم بحتمية الموت على طريقة عروة أيضاً :

فإن فاز سهم للمنية لم أكن جزوعاً وهل عن ذاك من متأخر ؟!

وإن فاز سهمى كفكم عن مقاعد لكم خلف أدبار البيوت ومنظر

فهو يدرك الخطر القابع وراء «سهم المنية» وهو يصرح بعدم جزعه أمامه ، ويعلل لموقفه بهذه اللغة الاستنكارية : «وهل عن ذاك من متأخر ؟! ويؤخر سهمه عبر الصورة لإدراكه عجزه المؤكد عن مصارعة الموت، فالاحتمال ضعيف لديه لأن يقاوم، والأرجح لديه أن يستسلم خضوعاً لذلك القاسم المشترك الذى شاع بين

---

(١) وفى مثل هذه الصراعات التى يعيشها عروة بين الحياة والموت لم يكن لينسى دوره كزعيم شعبى للحركة يتبنى حياة رفاقه أيضاً ويجد الحياة والموت قسمة مشتركة بينهم جميعاً وبينه على غرار ما صوره بيته المشهور :

أقسم جسمى فى جسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماءُ بارد

شعراء العصر جميعاً، وربما توج موقفهم فيه أبو ذؤيب الهذلى حين عرض لوحاته الفنية كلها عبر قصيدته «العينية» معلقة بالموت وحتمية القضاء منذ استهلها بقوله مستفهماً مستنكراً ثم مقرراً مستسلماً :

أمن المنون وريبها تتوجع ؟ والدهر ليس بمعتب من يجزع[1]

والدهر هنا هو المنية أيضاً، والشاعر يستنكر من نفسه هذا التوجع لإدراكه انعدام الفائدة من ورائه، فليس للجزع قيمة ولا كذلك البكاء، وكأنه يدعو نفسه إلى التجلد والصبر أمام مصابه، فمع انعدام مبرر الجزع يطرح قانون الحياة مرهونا بالموت فى كل حالاته :

لابد من تلف مقيم فانتظر أبأرض قومك أم بأخرى المصرع ؟

وهى الحقيقة الانهزامية المطلقة التى يعاود الشاعر طرحها عبر قصيدته مراراً ، وكأنها تشد مجمل لوحاته بعضها إلى البعض، منذ تصوره لإمكانية الذات الواهمة لأن تتصارع – مؤقتاً – مع الموت :

ولقد حرصت بأن أدافع عنهم فإذا المنية أقبلت لا تدفع

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

ومن هنا يبدأ الشاعر معركته الفكرية مع الذات التى تنقسم من داخلها ، ابتداء من اعترافها بعجزها وقصورها، إلى ترجيح ضرورة انسحابها من الميدان، مما دفعه إلى تشخيص «المنية» بهذه الصورة الوحشية المفزعة، فهى تأتيه حتماً مقضياً فهل يستطيع آنذاك مقاومة؟ وهل للتميمة أن تدفع المنية عنه أو أن تؤجلها إلى حين؟ أما وأن الأمر مستحيل فماذا يبقى له إلا الصبر والتجلد ، وله أن يبكى إذا ما كان من وراء بكائه جدوى، ولكن الشاعر أدرك بفطرته انعدام تلك الفائدة، فماذا هو صانع إذاً ؟ إلا أن يصرخ رافضاً البكاء ذاته :

---

(١) وتزداد حدة التجربة لدى الشاعر مما وقع فيها من تكثيف جعلها من أعمق التجارب الرثائية المعقدة التى تغنى بها شاعر، فكان موت أبنائه الأربعة من وراء تلك الرموز الأربعة التى عرض للموت من خلالها وكأنما صدر الشاعر الإنسان عن أربع تجارب متداخلة تدعوه إلى هذا التكثيف، وهو الموقف الذى يتردد له أصداء فى رثائيات ابن الرومى فى العصر العباسى حول أبنائه الثلاثة أيضاً .

ولقد أرى أن البكاء سفاهة ولسوف يولع بالبكا من يفجع

وليأتين عليك يوم مرة يبكى عليك مقنعاً لا تسمع

ومع هذا الإدراك الواعى لفرضية رفض البكاء انطلاقاً من الوعى بعدم جدواه يجد الشاعر سلوته فى تكرار صيغة «الحتمية» الكامنة وراء ظاهرة الموت ، خاصة حين يصور ملاحقته لكل الكائنات، على ما بينها من تدرج فى سلم القوة والضعف، فصراع الكائنات مع الموت غير متكافئ فى كل الأحوال وبأى من المقاييس، وفى كل منها تغيب الذات وتنهزم، وهو ما يصوره الشاعر من خلال ما رسمه من لوحة «الحمار الوحشى» والمفارقة بين قدرته على حماية «أتنه» ثم عجزه عن حماية «نفسه» أمام «الدهر» .

والدهر لا يبقى على حدثانه جون السراة له جدائد أربع

وهو المنطلق التصويرى المتكرر نفسه حول «كلاب الصيد» و «الثور الوحشى» و «الصائد» والجميع يقع فريسة للموت كما كان يصيد من قبل :

والدهر لا يبقى على حدثانه شَبَبٌ أفزته الكلاب مروّع

فالكل أمام الموت مجرد «صيد» متساقط، مهما قوى موقفه أو تميز موقعه بين الأحياء قبل لحظة المواجهة ، ودليل ذلك مشهد الصائد الذى يتذرع بدروعه ويحتمى من خلال أدوات صيده، ولكن أنى له ذلك أمام الدهر وقسوته وبروز حتمية الموت وقوته بالقياس السابق نفسه :

والدهر لا يبقى على حدثانه مستشعر حلق الحديد مقنع

فالأمر واضح إذن فى انتفاء المنفعة المتوقعة فى أى من صور المقاومة، ولو كانت لها جدوى لحرص البشر جميعاً عليها، ولكنها الحقيقة الثابتة التى تعجزهم إلا عن تقبلها :

وكلاهما قد عاش عيشة ماجد وجنى العُلا لو أن شيئاً ينفع !

وهكذا بدا الموت من خلال تصور الشاعر الجاهلى بصرف النظر عن حسه الدينى من عدمه ، إذ بدا الشاعر «الوثنى» على درجة سواء مع الشاعر «النصرانى» أو «اليهودى» طالما ارتبط الأمر بالموت باعتباره نهاية طريق الحياة ، ومن ثم اختفت الفواصل - أو كادت - بين ما رأيناه من شواهد ، وبين ما نراه عند شاعر آخر مثل عدى بن زيد العبادى حين صدر عن منطق قرنائه عبر الوثن الجاهلى أيضاً قائلاً :

أعاذل إن الجهل من ذلة الفتى ... وإن المنايا للرجال بمرصد[1]

وحمت لميقات إلىّ منيتى ... وغودرت إن وسدت أو لم أوسد

فإن تجاوزهم إلى صدور عن حسه الدينى بدا قريباً إلى ذلك الانشغال بقضية «المصير» بشكل أكثر عمقاً ، ربما ساعدته عليه معطيات ديانته ، فتحدث عن «النار» بوصفها مشهداً غيبيًا يتجاوز حد الموت ، فصور الموقف جزعاً مما بعده :

أعادل من تكتب له النار يلقها ... كفاحاً ومن يكتب له الفوز يسعد

فإذا هو يطرح إشارة مبعثها ذلك العمق الدينى المميز لقضية المصير فيما بعد البعث ، وعندها يتحول الشاعر إلى واعظ واع ، أو مرشد خبير بالطيب من الأمور من واقع تديُّنه ، فيتحول لديه الأمر إلى منعطف آخر يتخذه موضعاً للعظة والاعتبار :

كفى زاجراً للمرء أيام دهره ... تروح له بالواعظات وتغتدى

وعندها تتجلى للشاعر صورة «القيامة» كاشفة عن بدايات طرح هذا الحس الغيبى المتميز ، فلا يتورع - عندئذ - أن يصورها صراحة فى القصيدة نفسها :

ساكسب مجداً أو تقوم قيامتى ... علّى بليل نادبانى وعودى

وهو ما يقترب أيضاً من حس بقايا «الحنفاء» على النحو الذى صوره «زهير» فى ثنايا معلقته حين عرض لأشباه لحس عدى فى قوله مخاطباً الأحلاف ، ومتوعداً من يضمر منهم سوءاً أو عداء ليخوضوا معتركاً قبلياً آخر :

(١) من قصيدة عدى ضمن ديوانه (بتحقيق جبار المعيبد) ومطلعها :

أتعرف رسم الدار من أم معبد ... نعم فرماك الشوق بعد التجلد

فلا تكتمن الله ما فى نفوسكم ... ليخفى ومهما يكتم الله يعلم
يؤخر فيوضع فى كتاب فيدخر ... ليوم الحساب أو يعجل فيُنْقَم

وعندئذ يظهر التحول من مشهد «القبور» ولوحة «الوداع» إلى مشاهد «الحساب» ويوم «البعث» وهو ما يظل مغايراً للمحاور السابقة ، وكأنه بداية تحول شهدتها البيئة نفسها من خلال شعراء العصر من حكمائه ، أو ممن اقترب منهم من الحنفاء أو من دان بالنصرانية أو اليهودية على غرار ما عرف عن أمية بن أبى الصلت وما كان مما سجله من مفهومه للحياة والموت والجنة والنار حين يقول واعظاً :(١)

ما رغبة النفس فى الحياة وإن ... عاشت طويلاً فالموت لاحقها
قد أيقنت أنها تعود كما ... كان بدياً بالأمس خالقها
يوشك من فر من منيته ... فى بعض غراته يوافقها

فهو يتوقف عند الحشر والبعث ويبدو لديه تحول واضح فى فكرة «المصير» حين يتجاوز الأمر مجرد ملاحقة «الموت» للأحياء ليصل بالصورة إلى قمتها فى عرض موقف الميت بين الجنة والنار فى القصيدة نفسها :

لا يستوى المنزلان ثم ولا الأ ... عمال لا تستوى طرائقها
هما فريقان : فرقة تدخل الـ ... جنة حفت بهم حدائقها
وفرقة منهم قد أدخلت النـ ... ـار فساءتهم مرافقها

---

(١) والقصيدة ضمن المختارات الواردة فى كتاب الروائع من الشعر العربى ، وفيها يبرز انشغال الشاعر بقضية المصير كما تميز أيضاً بحسه الدينى القريب من الحنفاء إذا أخذنا بما روى عن قوله :

الحمد لله ممسانا ومصبحنا ... بالخير صبحنا ربى ومسانا

وما قيل من أن رسول صلى الله عليه وسلم قد أعجب بقوله حتى علق عليه قائلاً : إن كاد أمية ليسلم .

فإذا بمشاهد الموت تبدأ خطوة - بل خطى - فى التقدم إلى الانشغال بمفهوم آخر للمصير من منظور هذا الفريق من الشعراء ممن صدروا عن تأثرهم الواضح بالحس الدينى الذى ثقفوه واستوعبوه ، فكانت له اصداؤه الواضحة فى تقبلهم للموت بهذا الشكل المختلف عما رأيناه قاسماً مشتركاً شاع بين قرنائهم من شعراء الوثنية الجاهلية .

(٣)

وقد يعد هنا من نوافل القول أن نتأمل طويلاً طبيعة ذلك التحول الذى شهده الشعر فى عصر صدر الإسلام حول هذه «الظاهرة» تحديداً فمن المسلم به أن الإسلام قد أجاب عن كثير من التساؤلات القلقة الحائرة فى نفوس القوم حول قضية الموت ، فلم يبد مجرد «نهاية» للحياة إلا الحياة الدنيا فحسب ، وهو بداية لحياة أخرى أبدية بما تزدحم به من مشاهد الغيب والبعث والنشور والثواب والعقاب والصراط والجنة والنار ، وهى القضايا المطروحة دينياً عبر المعجم الجديد ، وبدا طبيعياً لشعراء العصر أن يصدروا عنها عبر كل موضوعاتهم الشعرية بدءاً من لغة الرثاء الفردى فى رثاء رسول الله ﷺ ، إلى منطقة الرثاء الجماعى لقتلى المسلمين ومواقع شهدائهم، إلى غير ذلك من حوارات حكمية أو أبواب وعظية تتخذ من فناء الأمم السابقة مجالاً للوعظ والاعتبار ، عندئذ تبدأ علامات المعجم فى الوضوح لدى شعراء العصر مما يصوره شاعر مثل حسان بن ثابت أو كعب بن مالك الأنصارى أو عبد الله بن رواحة أو غيرهم ممن شغلهم أمر الآخرة فى شعر المغازى والفتوحات الإسلامية أو غيره ، فكان الإيمان لديهم بمثابة دافع يغير المفاهيم ، ويصحح المعتقد ، مما يستوقفنا هنا استشهاداً عليه من خلال مظانه الكبرى ، وهى كثيرة - بالطبع - كثرة إبداع شعراء العصر فى كل موضوعاتهم الشعرية . فمع مجئ الإسلام يعاد طرح قضية «المصير» من منظور مختلف على المستوى الدينى ، ولنا أن نتصور تحولاً خطيراً فى فكر الشاعر الجديد حين يصدر عن فهم واع ، وتصديق مطلق بكل ما يتعلق باليوم الآخر من مشاهد النشور والنفخ فى الصور والبعث والحساب ، وهو تصديق مطلق أساسه اليقين الكامل بكل ما جاءت به العقيدة حول إشكالية ما بعد الموت .

من هنا كان تطور فن الرثاء سواء منه ما نظم فى الدائرة الفردية على نحو

ما التقى عليه شعراء مكة والمدينة جميعاً فيما نظموه من مرثيات فى رسول البشرية ﷺ ، خاصة أن فريقاً من القوم تزعمهم عمر رضى الله عنه لم يئن لهم أن يصدقوا بموته عليه السلام حتى جاءهم أبو بكر رضى الله عنه منبها إياهم أن الموت حق متخذاً من تلاوة الآية القرآنية مآلاً يرجع إليه ، ومنبها القوم إلى خطر الرفض لليقين المطلق قائلاً لهم «من كان يعبد محمداً فإن محمداً قد مات ، ومن كان يعبد الله فإن الله حى لا يموت» ، ثم تلا قوله تعالى «وما محمد إلا رسول قد خلت من قبله الرسل ، أفإن مات أو قتل انقلبتم على أعقابكم ومن ينقلب على عقبيه فلن يضر الله شيئاً وسيجزى الله الشاكرين» وكان القوم يحفظون الآية الكريمة من قبل ، وإذا بهم فى دهشة من أمرهم ، وكأنهم يسمعونها لأول مرة . هكذا كان التحول فى التسليم بقدر الله ، ونفاذ الموت حتى على رسول الأمة المصطفى ﷺ «واعبد ربك حتى يأتيك اليقين» وكان عليه السلام يعرف أنه حق عليه أن يموت «إنك ميت وإنهم ميتون» ، وهو التحول الحاسم بين قضية الموت وقضية البعث «ثم إنكم بعد ذلك لميتون ، ثم إنكم يوم القيامة تبعثون» ليكون حوار الشعراء حول مرثية الرسول ﷺ بمثابة صورة من صور هذا التحول العميق فى تأمل قضية « المصير » ، وإن كان الأمر قد تهيأ له القوم من قبل مع رسوخ العقيدة فى أنفسهم . وتمكن اليقين من قلوبهم ، ويكفى أن نتأمل موقف شاعرة مثل الخنساء فى موازنة بين منطقها العام فى كل ما نظمته على مدار ديوان كامل من مرثياتها فى أخويها صخر ومعاوية ، وبين رد الفعل حين جاءها نبأ مقتل أبنائها الأربعة ، لتستقبل خبر استشهادهم محتسبة أجرهم عند الله تعالى ، وداعية لأن تلتقى بهم فى مستقر رحمته . وخنساء الجاهلية هى خنساء الإسلام ولكن العقلية تحولت بهذا الشكل الجديد الذى يفصل فيه بين الموت كمنعطف انتقالى وبين المصير المرتقب فى دار البقاء ، فالموت مجرد حالة من الفراق والفقد فحسب ، مما قد يستدعى بكاء الأحياء على الأموات ، أو هو بكاء الأحياء على أحوالهم بعد رحيل فقيدهم ، وعلى انتظار ذلك المرتقب الحتمى ، ولكنها – بالنسبة للموتى – ليست نهاية المطاف ، فهو – أى الموت – مجرد انتقال إلى بقاء من نوع آخر أبدى خالد ، ولعل ما نظمه الشعراء فى مقتل حمزة رضى الله عنه ما يكشف عن جانب من طبيعة هذا الانشغال بالمصير الأخروى ، على نحو مما نظمه كعب بن مالك الأنصارى فى قوله راثياً وباكياً ومحتسباً وصابراً :

أصيب المسلمون به جميعاً	هناك وقد أصيب به الرسول
عليك سلام ربك فى جنان	مخالطها نعيم لا يزول
رسول الله مصطبر كريم	بأمر الله ينطق إذ يقول(١)

فالرثاء هنا يتحول إلى رؤية جماعية ، لا على المستوى العصبى العنصرى، بل على المستوى الروحى فيما جمعه الشاعر من أمر المسلمين وقد أصيبوا بمقتل «أسد الله» ومنهم رسول الله ﷺ ، ومن القتل إلى المصير يتحول الشاعر عبر منطقة الدعاء الديني له بجنة الخلد الباقية ونعيمها المطلق الذى لا يزول ، باعتباره شهيداً على نحو مما صوره فى موقف آخر ، وكأنه يغبطه على مكانته من رسول الله ﷺ، وأيضاً على مكانته من الجنة شهيداً :

عم النبى محمد وصفيه	ورد الحمام فطابَ ذاك المورد
وأرى المنية معلماً فى أسرة	نصروا النبى ومنهم المستشهد (٢)

فمنطق الاستشهاد هنا يكشف جدة هذا البعد فى تعامل الشاعر مع الموت الذى صور موقف الرسول - ﷺ - منه صابراً جلداً ، لعله يعرف أبعادها حول موقع الشهيد وأجره ، وهو مما ألح على نفس الشاعر فى موقف آخر فى مقارنة متميزة بين موقع القتلى من المسلمين ، وبين موقع قتلى أعدائهم من المشركين ، فيقول فى منطقة الرثاء الجماعى ، وقد أضاف إليها أبعاداً جديدة :

فقتلاهم فى جنان النعيم	كرام المداخل والمخرج
بما صبروا تحت ظل اللوا	ء لواء النبى بذى الأضوج
وأشياع أحمد إذ شايعوا	على الحق ذى النور والمنهج
كذلك حتى دعاهم مليك	إلى جنة دوحة المولج
أولئك لا من ثوى منكم	من النار فى الدرك المرتج (٣)

---

(١) ديوان كعب بن مالك (بتحقيق الدكتور سامى مكى العانى) ٢٨٣ .

(٢، ٣) ديوان كعب بن مالك الأنصارى ، (٢٦٢ - ١٩٧) ضمن السياق المطروح فى معالجة لنفس القضية .

فإذا الشاعر يطرح المفارقة الكاشفة عن زوال كل رواسب المعتقد الوثنى من نفسه ، وكيف تحول مع الحس الإسلامى إلى منطقة «الصبر» وانتظار «أجر الشهيد» فى الآخرة ، وتصوير «الجنة» ومداخلها الطيبة والخلود فيها ، وهو ما يوازيه – على سبيل التضاد – خلود آخر لأهل النار إلى الأبد ، فهنا قتلى وهناك قتلى ، ولكن المصير ليس واحداً ، وكلا الفريقين فى اتجاه مفارق ، انطلاقاً من ذلك الطرح الدينى لدى الشاعر . مما يذكرنا بعكس ذلك التساوى الذى عرضنا له عبر صور طرفة بن العبد لقبور الكرام والبخلاء من الناس على السواء .

ولدى شعراء العصر الجديد تتكرر صور عذاب الآخرة ، خاصة إذا ما تعلق الأمر بجند الشرك باعتبار خصومتهم للدين الجديد ومقاومتهم أهله ، فيتوعدهم الشاعر بعذاب أليم خالد فى جهنم قائلاً عنه وعنهم وعن مصير الكافر بربه بوجه عام :

وشيبة والتميمى غادون فى الوغى ... وما منهم إلا بذى العرش كافر

فأمسوا وقود النار فى مستقرها ... وكل كفور فى جهنم صائر[1]

إذ يطرح الشاعر حدود المصطلح بشكل جديد ، وكذلك تبدو حدة وقفته عند حدود التصور ودرجة اليقين ، وهو ما ينسحب على لغة الشعراء الجدد فى حتمية مواجهة الموت بمنطق الزهاد فى الدنيا وزخرفها على طريقة الشاعر إذ يقول :

فإنما هذه الدنيا وزينتها ... كالزاد لابد يوماً أنه فان

ومعها – ومن خلالها – ينطلق الشاعر من عمق حسه الدينى ، ليتحول إلى واعظ ومرشد :

من يفعل الحسنات الله يشكرها ... والشر بالشر عند الله سيان[2]

وهو ما يزداد دقة حين يوجه الشاعر رفاقه إلى الاستعداد الدائم لملاقاة المنية :

وكونوا كمن يشرى الحياة تقرباً ... إلى ملك يحيا إليه ويرجع[3]

ومن هنا كان إقبال الشاعر المسلم على الموت دون خوف أو فزع أو تردد ، ألم يتحول الموقف برمته إلى دفاع عن عقيدة وضمان لحياة أخرى

(١، ٢، ٣) المصدر نفسه (٢٠٧ – ١٨١ – ٢٢٩) .

ينال فيها أجر الشهيد ؟:

إن تقـــتلونا فدين الله فطـرتنا   والقتل فى الحق عند الله تفضيل

وإذا بالشاعر المسلم يغبط أخاه على سبقه إياه بالشهادة ، وهنا تتمحور الغبطة حول جدة مشكلة المصير الذى ينتظره ، خاصة إذا ما أصاب شهادة على نحو ما قاله كعب :

يرى القتل مدحاً إن أصاب شهادة   من الله يرجوها وفوزاً بأحمدِ
يصدق بالأنباء بالغيب مخلصا   يريد بذاك الفوز والعز فى غد

فهذا هو الغد الذى رأيناه من قبل مثيراً للفزع فى نفس عمرو بن كلثوم :

وإن غـدا وإن اليـــوم رهـــن   وبعـــد غـــدٍ بما لا تعلمـــينا

أو حتى عند زهير :

وأعلم علم اليوم والأمـس قبله   ولكننى عن علم ما فى غد عمى

فإذا بالشاعر يرى فى القتل مدحاً وثناءً باعتباره شهادة تقرب الشهيد من ربه ، وتضمن له فوزاً بلقاء الرسول عليه السلام يوم البعث ، وقد كان مصدقاً بالغيب ، مدركاً ما ينتظره فى غده من أجر الشهداء إن هو لحق بهم .

يدخل ضمن هذا الحس الغيبى ما يطرحه الشاعر حين يردد مقولة القدماء عن الموت بالقياس القديم نفسه ، مضافاً إليه من الأداء اللفظى ما يعكس تأثره بالمعجم الجديد :

فوافوا لميقـــات وقَـدْر قضـــية   وكـان قضاء الله قدراً مقـدراً

وهو القضاء الأعلى الذى يحتفظ وراءه بما سيأتى به يوم الحساب ، وبما يرتقب من شفاعة النبى ﷺ لأمته :

أنت النبى ومن يحرم شفاعته   يوم الحساب فقد أزرى به القدر

ومن ثم كان تنبه الشعراء إلى الحديث حول «الآجل» و «العاجل» من أمر المصير . والحكم الإلهى العادل حول أجر المؤمن وجزاء الكافر :

فأبلغ أبا سفيان إما لقيته   لئن أنت لم تخلص سجوداً وتسلم
فأبشر بخزى فى الحياة معجل   وسربال قار خالداً فى جهنم

ويرتبط ذلك الحس الغيبى - فى مجمله - بقضية التوحيد ارتباطاً وثيقاً لم يكن الشاعر ليتجاوزه أو ليتجاهله بقدر ما ربط بين جوانبه بدقة واضحة كقول مالك أيضاً :

شـهـدت بأن وعـد الله حق ... وأن النار مـثـوى الكافـرينا
وأن العـرش فـوق الماء طاف ... وفـوق العـرش رب العـالمينا
وتحـمله مـلائكة كـرام ... مـلائكة الإله مـقـربينا

ولعلها الثقة المطلقة فى المصير والشهادة ، وهو ما يدفع المقاتل لأن يتزاحم على الميدان بلا تراجع ، فهو يطيع ربه ويجيب نداء رسوله ﷺ من المنطلق الدينى العميق نفسه :

ويعـيننا الله العـزيز بقـوة ... منه وصدق الصبر ساعة نلتقى
ونطيع أمـر نبـينا ونجـيـبـه ... وإذا دعـا لكريهـة لهم نُسْبَق
من يسـتـمع قـول النبى فـإنه ... فـينا مطاع الأمر حق مـصـدق[1]

هنا يصبح الموت رحيلا - مجرد رحيل - ووسيلة انتقال إلى حياة باقية خالدة :

إذا أنت لم ترحل بزاد من التقى ... ولاقيت بعد الموت من قد تزودا
ندمت على ألا تكون كـمـثله ... فـترصـد للأمر الذى كان أرصدا[2]

وهو ما يقترب من قول الشاعر - أيضاً - فى رثاء حمزة :

مـالشـهـيـد بين أرمـاحكم ... شلت يدا وحـشى من قـاتل
صلى عليك الله فى جنة ... عـاليـة مُكْرَمـة المداخل

وهو ما يدفع مراراً إلى استعذاب الحديث حول أجر الشهيد ومنزلة المقاتل :

وقـال رسـول الله لما بدوا لنا ... ذروا عنكم هول المنيات واطمعوا
وكونوا كمن يشرى الحياة تقربا ... إلى ملك يُحـيـا إليـه ويُرْجَع

---

(١) السيرة النبوية لابن هشام ٢/٣٧٥ .

(٢) جمهرة أشعار العرب ٣٠١ .

وكأنها المفارقة البعيدة بين تصور الوثنى للموت وبين تصور المسلم الذى اتسعت رحابة صدره أمام صورة المصير من المنظور الدينى على نحو ما عرض له ضرار بن الخطاب الفهرى حين شغله مقتل سعد بن معاذ ليرى فى موته - طبقاً لتصوره - نهاية المطاف فيردد :

فـإن نرحل فـإنا قـد تركنا ... لدى أبيـاتكم سـعـداً رهينا

وليرد عليه كعب بن مالك من واقع تلك المفارقة بين التصور الوثنى والتصور الدينى الرحب قائلاً :

فإما تقتلوا سعداً سفاها ... فـإن الله خيـر القـادرينا

سـيـدخله جنانا طيبـات ... تكون مـقـامـة للصـالحينا [1]

وهو ما ينتهى بنا إلى نقطة تحول جوهرية حول مفهوم المصير عند شاعر هذا العصر ، فقد نأى عن حس الجاهلية وتجاوز كثيراً مرحلة النحيب والبكاء ، وعرف سبيله إلى مرحلة التجلد والسلو فى انتظار الأجر فى الباقية له ولمرثيه ، مما يعد مرحلة جديدة فى تركيبة الفكر والوجدان الإنسانى من واقع هذا التنامى والتحول الذى طرحته على سلوك المسلم عقيدته الجديدة .

(٤)

فإن تجاوزنا عصر صدر الإسلام بدت لنا رؤى الشعراء للمصير وقد تنوعت وشقت طرقا أخرى وعرفت مسارات جديدة ، فقد بدأت الصراعات الفكرية تعرف طريقها إلى المجتمع الإسلامى مع مطلع العصر الأموى منذ تعددت الفرق السياسية وتعددت قياسات الفكر لدى الفرق الدينية وشاع الجدل وكثر الكلام ، وتنوعت صيغ الحوار ، مما ترك - بدوره - أثراً عميقاً تعكسه تصورات الشعراء لقضايا الموت ، وخاصة ما وراءه من قضايا الغيب ، وهو ما يكشفه ذلك التنوع والتضاد بين هذه الرؤى ابتداء من تلك الردة التى سيطرت على بعض شعراء

---

(١) النقيضتان مطروحتان عرضا وتحليلاً بين الشاعرين ضمن دراسة المؤثر الإسلامى فى سلوك الشاعر المخضرم تحت عنوان «النقيضة الإسلامية وتميز الصراع الحربى» فى كتاب «أشكال الصراع فى القصيدة العربية» جـ١ من تأليفنا ص ٤٥٩ وما بعدها).

الحضارة إلى حس الجاهلية فى بعدها الوثنى ، ذلك أن فريقا من شعراء العصر الجديد شق عليهم استيعاب مقومات الغيب الدينى ، فآثروا العودة إلى المحسوس دون تجاوز إلى المجرد اليقينى ، مما عكسه موقف شاعر مثل الوليد بن زيد حين راح يطرح جانباً من زندقته فى مثل قوله :

يذكرنى الحساب ولست أدرى   أحقـا ما يكون من الحســاب

فقـل لله يمنـــعنى طـعامى   وقـل للـه يمنـــعنى شـــرابى .

وهو مـا يتـسع إطاره فى مـوقف شـاعـر مـثل مطيع بن إياس بعـد ذلك فى العصر العباسى حين أعلن عن زندقته قائلاً صراحة أنه لا يؤمن إلا بما عاينه أو عاين مثله ، وهو ما ينضوى تحته - بالضرورة - إيمانه بالغيب كمسلمة دينية تتجاوز إشكالية الموت / المحسوس ، إلى أمور الغيب/المجرد، وهو ما صدع به أبو نواس صراحة حين جعل من البعث خرافة لا يمكنه التصديق بها فى قوله :

حياة ، ثم موت ، ثم بعـــث   حديث خــــرافة يا أم عـــمرو

ولا شك أنه يعرف أن الحـيـاة حـقـيـقـة ، وكـذلك الموت ، وكـأن شكه قـد انصرف إلى قضية البعث دالا بذلك على وثنية فكره ، مما لم يتردد فى الإعلان عنها وعنه فى أكثر من موقف على نحو ما أبرزه قوله فى نفس السياق :

ما جـــاءنا أحد يخـــبر أنــه   فى جــنة مذ مــات أو فى نــار

وكـأن الشاعـر آثر هذا الانصراف إلى الحس الوثنى القـديم ، فلم يشق على نفسه عناء التسليم بقضية الغيب المطلق ! وكأنما لم يشأ أن يتجاوز حد ما رأينا فى بداية الحوار عند طرفة وامرئ القيس والأعشى وغيرهم من شعراء الجاهلية ، وهو ما نراه مردداً حيناً آخر لدى شاعر مثل بشار ، حين يستوقفه من أمره صورة الدهر بنفس القياس النواسى ، أو حتى الجاهلى القديم ، فيقول بشار :

الدهـر طـلاع بـأحـــــــداثه   ورسلـه فـــيـــهـــا المقـــادير

مـحـجـوبة تنفـذ أحكامـهـا   ليس لنا عن ذاك تأخـــيــــر [1]

وتبدو الحضـارة وكأنما أخذت بتلابيب شـعرائها ، فانصرف أكـثرهم إلى مـستوى من الحس جـديد ، قـد ينصرف به إلى الشيب أحياناً باعـتباره صـورة

(١) ديوان المعانى لأبى هلال العسكرى (مكتبة الأندلس - بغداد) ٢/٢٥ .

انهزامية قد تعد تمهيداً للموت ، أو مؤشراً له ، أو إنذاراً بملاقاة المصير ، فإذا بحديث الشيب يأخذ موقعه بينهم من هذا المنظور ، وإذا هم يرددون القول حوله من خلال المفارقات المبكية بينه وبين الشباب ، على نحو ما صوره مثل قول دعبل الخزاعى :

لا تعجبى يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى[1]

وهو ما يحيله صراحة إلى حوار مع الدهر وحوله :

والدهر أبلانى وما أبليته والدهر غيرنى وما يتغير
والدهر قيدنى بقيد مبرم فمشيت فيه وكل يوم يقصر

فمازالت صورة «الدهر» غائمة لدى شعراء الحضارة ، تكاد تشدهم إلى نفس المستوى الذى درج عليه شعراء ما قبل الإسلام ، فالفواصل ليست واضحة ، خاصة إذا تعلق بالشيب أو حتى بالقبور التى نجد لها أرصدة كثيرة فى حوارات الشعراء ، وخاصة فى مرثياتهم ، على نحو من قول ابن الرومى :

لو علم القبر من أتيح له لا نخفض القبر غير محتفر[2]

أو ما سبق إليه من قول الشاعر :

لو علم القبر من يوارى تاه على كل من يليه [3]

أو قول غيره :

على قبره بين القبور مهابة كما قبلها كانت على صاحب القبر[4]

أو ما جاء من دلالة البيت المشهور :

أرادوا ليخفوا قبره عن عدوه فطيب تراب القبر دلّ على القبر

إلى غير ذلك من صور كثيرة تظل محكومة بنفس الدائرة المحسوسة بعيداً

تعالوا نزر قبر السماحة والرفد ولا نعتذر من دمع عين على خد
لقد عشت لم يعلق بفعلك ذمة ومت على رغم المحامد والمجد[5]

(١) ديوان المعانى ١٦١/٢ .

(٢ ، ٣ ، ٤) نفس المصدر ١٧٣/٢ - ١٧٣/٢ ، ١٧٤/٢ ، ٨٥/٢) .

(٥) نفس المصدر (١٧٣/٢ - ٢ / ١٧٣ ، ١٧٤/٢ ، ٨٥/٢) .

عن الحس الدينى مهما اقتحمت من أبواب الرثاء ، على غرار قول ابن المعتز :

فما زال القبر والبكاء يحملان نفس البعد الإنسانى الضارب فى أعماق الزمن من لدن الشاعر القديم ، وهو تواصل بعكس استمرارية خوف الإنسان من الموت ، وترقبه له ، وخضوعه الدائم لسطوته ، وهو ما تكرر أيضاً فى تصوير تجاهل قيمة البكاء على الموتى على نحو قول الشاعر (شبيب بن شيبة) :

تأمل فإن كان البكا رد هالكاً ... على أحد فاجهد بكاك على عمرو[1]

وإذا بالبعد المتكرر تكثر شواهده ، وتتعدد مراميه فى مراثى الشعراء وحكمهم ، وهى تكمل مسيرة الشاعر القديم ، وإن سجلت ضمن روائع المرثية الانفعالية على نحو ماسجله العسكرى حول أبيات الحسين بن مطير فى قوله :

فتى عيش فى معروفه بعد موته ... كما كان بعد السيل مجراه مرتعا

أيا قبر معن كنت أول حفرة ... من الأرض خطت للسماحة مضجعاً

ويا قبر معن كيف واريت شخصه ... ولو كان حيا ضقت حتى تصدعا

فلما مضى معن مضى الجود والندى ... وأصبح عرنين المكارم أجدعا[2]

فالشاعر أدخل بشعره – هنا – فى باب الرثاء ، وهو أقرب ما يكون إلى نعى الميت وتأبينه ، والقصد إلى رصد مآثره ، والإبانة عن مكارم صفاته ، دون خوض فى أى من المعانى الدينية التى يمكن أن نتلمس بوادرها فى مشهد «القبر» أيضاً لدى أبى تمام ، حين يصور موقع مرثيه فى القبر كروضة من رياض الجنة فى مشهد أخروى عميق الدلالة :

مضى طاهر الأثواب لم تبق روضة ... غداة ثوى إلا اشتهت أنها قبر

وكيف احتمالى للسحاب صنيعة ... بإسقائه قبرا وفى لحده البحر[3]

وهو ما يتسع مجاله إذا تأملنا المزيد من حوارات الشعراء حول «الدنيا» اصطلاحا ، وكأنها بدت وعياً بموقف الشاعر من حديث «الآخرة» ، فكان ظهور «الدنيا» لدى الشاعر بمثابة «طرح فلسفى» لضآلتها وضحالتها من المنظور الدينى ، وهو التصور الذى كثر تناوله لدى الشعراء ، فتعاوروه عبر قصائدهم بدءاً من

(١) ديوان المعانى ٢/١٧٣ – ٢/١٧٣ . ٢/١٧٤ . ٢/٨٥ .

(٢) نفس المصدر ٢/١٨٥ – ٢/١٧٥ .

(٣) نفس المصدر ٢/١٨٥ – ٢/١٧٥ .

تفضيل الموت فى مقابل الحياة من نحو قول الشاعر :

وللموت خير من حياة زهيـــدة ... وللمنع خير من عطـــاء مكدر

صحيح أنه يطرح المفارقة بصورة تبدو مجردة ، ولكنها تأخذ بعداً أكثر دلالة وعمقاً فى قول أبى تمام :

دنيا ولكنـــها دنيا ستنـــصرم ... وآخـر الحيوان المـــوت والهـرم

وصحيح أيضاً أنه لم يتعمق المفارقة من واقع حس دينى واضح ، ولكننا يمكن أن نتلمسه بصورة أكثر وضوحاً أيضاً فى قوله تشبيهاً :

مالى أرى الحجرة الفيحاء مقفلة ... عنى وقد طال ما استفتحت مقفلها

كـأنهـا جنة الفـردوس معـرضـة ... وليس لى عـــملٌ زاكٍ فـأدخلهـا

حيث يظل واضحاً أنه تجاوز باب الرثاء التقليدى ، وفاق حدوده ليعكس من خلال تشبيهه طبيعة اليقين المطلق حول «جنة الفردوس» ، وهو ما يطرح ابن الرومى موقفاً شبيهاً به حين يقول :

عفـاء على الدنيـا إذا مستحقها ... بغـاها ولن يرجى لـديه منوعها

وكأنه يرمى إلى تصوير دوافعه عبر الترحيب بالموت على المستوى الفلسفى، وهو ما كان وراء مقارنته بينه وبين الحياة من خلاله :

قد قلت إذ مدحوا الحياة فأكثروا ... للمـوت ألف فـضـيلة لا تعـرف

فـيـــه أمـــان لقـــائه بلقـــائه ... وفـراق كل مـعـاشـر لا ينصف

وإذا بالصمت يهيمن أحياناً على الشاعر إذا استغرقه الفكر حول طبيعة الموت ، فيؤثر السلامة على طريقة أبى الطيب فى ختام ميميته المشهورة والتى راح من خلالها يقاوم الحمى ، ولكنها مقاومة العاجز أمام رهبة الموت باعتباره نهاية مرحلة مفروضة عليه فرضاً ، فإن لم يمت بالحمى فسيموت بغيرها :

فإن أمرض فما مرض اصطبارى ... وإن أحـمم فـمـا حم اعـتـزامى

وإن أسلم فـمـــا أبقى ولكن ... سلمت من الحمـام إلى الحمـام[1]

---

(١) ضمن ميمية الحمى للمتنبى والتى نظمها فى مصر كاشفاً عن حالة الإحباط النفسى التى أصابته حين تحطمت آماله الكبار فى أن يكون والياً على إقليم لدى كافور الإخشيدى ، وفيها شغلته فلسفة الحياة والموت فى ظل هذا الفشل والإحباط ومطلعها :

ملومكما يجعل عن الملام . . ورفع فعاله فوق الكلام

وإذا بالشاعر يدرك – فلسفياً – أن المسألة ليست هينة ولا هى بسيطة ، وأن للموت مذاقاً آخر ووضعاً مختلفاً ، فإذا هو يعلن ذلك فى حالة من حالات القلق تشده إلى تأكيد هذه الخصوصية والمغايرة لما نراه :

تمتع من سهاد أو رقاد ولا تأمل كرى تحت الرجام

فإن لثالث الحالين معنى سوى معنى انتباهك والمنام

فلا الموت مجرد ضرب من السهاد ، ولا هو صورة من الرقاد ، ولا هو مجرد نوم أو غفوة كرى ، بل يظل له وضعه الخاص المتميز ممايجعل الشاعر أمامه قانعاً بتلك الصورة من التخاذل والاستسلام ، الأمر الذى يكشفه بصورة أكثر عمقاً أبو العلاء حين يطرح المفارقات الكثيرة كشفاً عن دناءة الدنيا وضآلتها ، وبين ما يراه من عظم أمر الآخرة وخطرها :

وهى الحياة فعفة أو فتنة ثم الممات فجنة أو نار (١)

وهو اليقين الذى يبرز لديه مراراً فى دعوته إلى عدم ظلم الموتى انتظاراً للحظة اللقاء :

لا تظلموا الموتى وإن طال المدى إنى أخاف عليكم أن تلتقوا

هو نفس اليقين الذى راح يدفعه لأن يكون واعظاً لنفسه وللآخرين معه حين يقول ضمن مرثيته لأبى حمزة الفقيه :

خفف الوطء ما أظن أديم الأر ض إلا من هذه الأجساد

سر إن اسطعت فى الهواء رويدا لا اختيالاً على رفات العباد (٢)

وإلى هذا المدى بدت صورة الموت ورؤى المصير وقد شهدت هذا التحول ، وذلك التعدد بين الشعراء كاشفة من ورائها عن بعد إنسانى ومخلفة امتداداً بشرياً وتواصلا من لدن الجاهلية إلى ما بعدها ارتباطاً بالمحسوس وخضوعاً لمعطياته ، فإذا الشاعر يشغله أمر الفراق ومشاهد القبور وبكاء الفراق ، وهو ما نجده كامناً خلف أرصدة كثيرة كثرة الرثائيات التى لم تتوقف عندها ، ربما بسبب من كثرتها من ناحية ، وربما بسبب من خصوصية الموقف فيها حول المرثى من ناحية ثانية ، أو ربما لكثرة ما دار حولها من دراسات جعلتها مسلمات واضحة بين أيدينا من

---

(١) سقط الزند ٣/٩٧٥ .

(٢) اللزوميات وفيها حشد هائل من فلسفته وفكره حول الموت والمصير ٣٨/١ .

ناحية ثالثة .

ولذا آثرنا الوقوف عند قليل من الشواهد التى تم انتقاؤها إلى حيث تنحو منحى فكرياً واضح الدلالة خاصة فى استكشاف طبيعة موقف الشاعر من قضية المصير ، أو تبيُّن حدود رؤيته له مرة فى مشهد القبر ، وأخرى فى جدوى «البكائيات» وغيرها من مسميات «الدهر» وتصوير خضوعه له ، إلى غير ذلك مما أصابه من صيغ التغاير عبر كثافة معطيات الحس الدينى التى أحالت الرؤية إلى بعد آخر غيبى ، شغل فيه الشاعر بالتسليم بالغيبيات ، وكثر وقوفه عند أمر الآخرة تأملاً ورجاء ، وهو ما نجد له أيضاً أرصدة كثيرة قوامها مادة المعجم الإسلامى وما مثلته من كيان خاص فى تكوين الشعراء . وإن كان ما آثرنا انتقاءه منها يظل دالاً على تتبع ذلك البعد الفكرى المتحول ، مع تأمل ما أضافه الشاعر من خلال تأمله ولغته الجديدة ومنطقه الحضارى الجديدة .

فعلى المستوى الإنسانى ظلت الصور ممتدة بنفس الدلالات وذات الأعماق، وعلى المستوى الفكرى كان طبيعياً أن تشهد ذلك التغاير الذى يبدو من طبيعة الأشياء مع تطور حركة الفكر فى أى من عصور الأدب المتعاقبة ، أو على المستوى الفنى ، فلسنا فى حاجة إلى رصد الملامح المميزة لهذه الشواهد من تقريرية لغة الأداء أو ندرة التصوير ، فالقضايا عقلية بالدرجة الأولى ، وهى أقرب ما تكون إلى لغة الخطاب والإقناع أو الاقتناع ، وهى مؤشر من مؤشرات الطرح الذهنى للمواقف ورصد المتأمل لخلاصتها فى سياقات حكمية حينا ، أو تجريبية أحياناً أخرى ، إلى جانب بساطة الأداء اللغوى ووضوحه بما يتناسب مع طبيعة المواقف الرثائية ، أو حتى غير الرثائية فى نفس الأطر والمساقات .

وكثيرة هى الشواهد ولكنا لم نرم هنا إلى إحصائها بقدر مايكفى منها لتأكيد الدلالة على الظاهرة وموقف الشاعر منها بكل أبعادها التى تدرجنا معها عبر عصور الأدب بين مشاهد الموت والحياة ، صورة القبر ، لوحة الدنيا ، مشاهد البعث الأخروى ، قضية المصير بأبعادها المختلفة ، مما يظل كاشفاً عن انشغال الشاعر بحسه الأخروى الذى أملى عليه ركنا تصويرياً فى معظم الأحيان زحم به صوره فزادها دلالة وعمقاً من واقع فكره وثقافته ووجدانه .

(٦)

وتظل الفواصل بعيدة بين التصورات المطروحة - فنياً - حول إشكالية المصير ، فإذا كان الموت هو نهاية المطاف فى التصور الوثنى المتكرر سواء فى عصر الجاهلية أو فيما تلاه من عصور أدبية متأخرة ، فإن موقف الشعراء منه يظل متشابهاً باعتباره نهاية رحلة حياة قد تطول وقد تقصر ، وهى نهاية مخيفة لم تكن مقبولة نفسياً عند الشاعر باعتباره إنساناً يحب الحياة ، فالموت - بهذا القياس - يمثل لحظة التوقف إلى غير رجعة إلى عالم الدنيا ، وهو توقف لا يدرى ماذا بعده ؟ وهو مشهد من مشاهد الفناء التى يترك فيها الميت كل شىء حتى جسده لم يعد يدرى من أمره شيئاً ، فأى هوان للنفس والجسد يلقاه الشاعر حين يقابل المنية ؟ وأى عجز يصيبه فى فشله فى مصارعتها أو محاولة المقاومة أو التأخير ولو للحظة واحدة ؟ فهو منطق التجريب والاستسلام الحتمى ، وهى محاولة البحث عن صيغة عزاء للنفس ! وهى الصيغة التى رأيناها تتكرر حول حتمية الموت وعموميته على البشر جميعاً ، فما خلق الخلود لبشر ، الأمر الذى يتسق مع الطابع العقلى للشاعر الجاهلى القديم على مستوى تشبثه بالمحسوس الذى ظل حبيساً له ، رهينة لمظاهره وأشكاله ، وعندئذ بدا الموت الحسى مطروحاً عبر صورة مكملة للمعبود الحسى أيضاً وثناً كان أو صنماً ، مما يكشف طبيعة ذلك الاتساق بين مقومات الفكر ، وجوانب ذلك القصور عن التجريد فى كلٍّ ، ولو تقبل الوثنى فكرة التوحيد مجردة لشغله أمر المصير تجاوزاً إلى عالم مابعد الموت ، ولكنه ظل شاخصاً فى موضعه ينتظر المنية حتى تأتيه ، ويجد عزاءه فى ذلك الانتظار لعموم البشر على السواء .

وحين يأتى الجانب الآخر من إشكالية المصير يبدو الشاعر أكثر اتساقاً مع نفسه وواقعه خاصة حين تبين له قدرته على التجريد ، مما يرتبط بقضية التوحيد، وما يترتب عليه من العبادات والتكاليف ، ومعها قناعة مطلقة بالمسلمات والغيبيات ، ومنها يرد هذا الطرح الدينى للعالم الآخر ترقباً لما بعد الموت من حياة أبدية خالدة تبدو رحلة الحياة - بالقياس إليها - قصيرة مهما طال أمدها ، ولتكن بداية الحياة الأخرى بالبعث والنشور ، وعنده يبدأ الخط الفاصل فى تحول الإنسان إلى ما بعد الحساب حيث يلقى مصيره فى الجنة أو فى النار ، وعندئذ يتحقق له المفقود الذى طال حرمانه منه عبر دنياه الزائلة ، إنه الخلود المرتبط بما قدمه فى حياته ، وعندها يجد الإجابة الشافية على كل تساؤلاته الحائرة عبر الرحلة الأولى من عالمه .

ويبدو المصير – بهذه الصورة – مطمئناً للنفس البشرية ، مهدئاً من روعها، إذ لا ينتهى الأمر إلى مجرد فناء أبدى ، ولا هو مجرد مغادرة للأهل والرفاق ، أو فراق للمال والصديق ، وإذا بالأمر أبعد من ذلك ، إنه المَعْبر إلى حياة أبدية تتجانس مع طبيعة العمل وجوهر اليقين ، وتتسق مع درجات الإيمان والسلوك الدنيوى عبر الرحلة الدنيا . من هنا كان حديث الموت عند «الزهاد» – مثلاً – ضرباً من القصص الرامى إلى استخلاص العظة والتوقف عند الاعتبار به ، ومن ثم كان انشغالهم بتصوير «سكرات الموت» باعتبارها بداية الرحلة الحقيقية إلى عالم الأخرى ، وهي رحلة ممتدةحيث تجد فيها النفس مرتعاً للخلود يعوضها ما افتقدته فى دنياها العاجلة ، وهو ما يدفع الزاهد دفعاً إلى التنفير من أمر الدنيا ، والانصراف عن شهواتها ، ومحاولة النجاة من إغرائها وفتنها انتظاراً لذلك الآجل وطمعاً فى خيره، وتجاوزاً لمخادعة العاجل وشروره ومراوغته وإغرائه ، وهو ما أصل له شعراء الزهد وطلائع المتصوفة حين قبع أقطابهم فى صوامعهم ومعابدهم فى عزلة مقصودة عن ترف الدنيا وزخرفها وزينتها إعداداً لزاد الآخرة التى رغبوا فيها ، ورغبوا عن الدنيا من أجلها . وبدأت الصورة لديهم تزداد تطوراً ووضوحاً على النحو الذى سجله شاعر مثل أبى العتاهية حين شغل نفسه بقضية المصير انشغالاً تاماً لايكاد يفارقه ذهنياً ولا انفعالياً :

بين عينَىْ كل حى ... علَمُ الموت يلوح
نُحْ على نفسك يا مسكين إن كنتَ تنوح [1]

إذ لم يكن النواح هو الصيغة الوحيدة التى استبدت بالشعراء ، ولا كان البكاء هو الأساس الصالح للخروج من المأزق ، إذ لا مخرج منه إلا من واقع العمل الذى يدفع الزاهد إلى الاجتهاد فى القيام بدور الداعية المرشد ، والواعظ الموجه ، وهو ما أثر ـ فنيا ـ على إبداع شعراء « الزهد » ، فبدت لغتهم ـ فى كثير من الأحوال ـ أقرب إلى لغة العامة ممن قصدوا إلى إفهامهم مقولاتهم دون انشغال بضجيج البيئة النقدية ولا بحياة القصور ، فإذا بأبى العتاهية يرفض محاولات الرشيد لأن يعيده إلى قصر الخلافة شاعراً للبلاط ومادحاً لرجاله ، فقد تاب الرجل توبة نصوحا ، ووجد ضالتة في زهده ، ووجد ذاته فى انشغاله بمصيره الدائم فيما بعد الموت ، فماذا يشغله إذاً من أمر دنيا فانية ؟ ومن هنا ـ أيضاً ـ ظلم أبو العتاهية حين اتهمه

(١) ضمن رؤية أبى العتاهية حول نواح العصر العباسى ونائحاته ممن اختار من بينهن فتاة غزله لعلها تذكره دائماً بالموت الذى لايريد أن ينفصل عنه بحال .

معاصروه ببساطة شعرة وسطحية أدائه وركاكة صوره وقصور ملكته منذ تندر به مسلم بن الوليد قائلاً : والله لو أردت أن أقول مثل قولك :

لبيك لا شريـــــــــك لك

لبيك إن المـــــــلك لك

لبيك إن الحــــمـــــد لك

لقلت فى اليوم الواحد عشرة آلاف بيت ، ولكنى أقول:

موف على مهج، فى يوم ذى رهج   كأنه أجـــــل يسـعى إلى أمـل [1]

وهى مفارقه بدت ظالمة من قبل مسلم ، وبدا الحكم فيها جائراً غير دقيق لايتناسب بين الموقفين ولا بين الشاعرين ، بين موقف المادح الذى يبتغى الدنيا والمال والتكسب والاحتراف وترف الحياة وتصفيق الجمهور وعطايا الممدوح ، وبين موقف الزاهد الذى ينأى عن هذا كله قاصداً إلى العبادة والتنسك ، وباحثاً عن زاده فى أدنى صورة لكى يعيش يومه فحسب ، فهو إنما يستقى مادته من فلسفتة فى الحياة ، ورؤيته لما بعدها ، ويعد العدة لملاقاة المعبر الذى يتجاوزها من خلالة إلى الأخرى الباقية .

وهو انشغال ترك ظلاله واضحة على تحليل شعراء الزهد لقضية الأرزاق، وليس هذا بالطبع موضع طرحها تفصيلاً ، إلا أن تظل أثراً جانبياً من آثار انشغال الزاهد أصلاً بالمصير الذى ينتظره ، فإذا كانت الحياة مؤقتة فلم التكالب والتزاحم على جمع الثروات واختزان الأموال ؟ ألا يكفى الإنسان من يومه قوته من كده ؟ ويظل الأمر يتطلب أيضاً أن يتجاوز تكفف الناس أو التسول أو إذلال النفس بالسؤال على نحو ما صوره أبو العتاهية أيضاً فى قوله :

أتدرى أى ذل فـى الســـؤال ؟   وفى بذل الوجـوه إلى الرجـال ؟

إذ تبدو رؤيته لمشكلة الأرزاق نتاجاً طبيعياً لاطمئنانه إلى عدم الخلود فى الدنيـا ، وترقب الموت فى كل لحظة ، مما يدفع الإنسان إلى إعداد نفسه وزاده للرحلة الأبدية قبل أى اعتبار آخر .

---

(١) والقصيدة نظمها صريع الغوانى فى مدح يزيد بن مزيد الشيبانى كاشفاً عن مسار حياة تختلف تماماً عما كان من أبى العتاهية ومطلعها :

أجررت حبل خليع فى الصبا غزل   وشـمرت همم العـذال بالعـذل

وبعد . . فهل استطعنا اللمح إلى تطور فكرة المصير باعتبارها قضية شغلت على شاعرنا القديم عالمه ثم وجدت امتدادها المتغاير عبر عصور الحضارة ؟ وهل نكون قد أوضحنا طبيعة حركة التطور فى مفاهيم الشعراء حولها بدءاً من الموت إلى القضايا الغيبية حول الشهداء ، إلى فلسفة الشعراء حول قضايا الغيب فى عصور الجدل ، إلى خصوصية مواقف الزهاد حول نفس القضايا ؟

وهل بانت المفارقات بين تصور الشاعر القديم فيما قبل الإسلام وبين شاعر عصر المبعث حين شغلت عليه العقيدة مساحة كبيرة من عالمه ، ثم ما كان من التحول الفكرى فى زحام عصور الحضارة بكل صراعات النفس تجاهها ؟ وكذا ما كان من تزاحم تيارات الفكر بين زنادقة وزهاد وأهل كلام ورجال فلسفة وجدل ؟

فإن تحقق ذلك بانت لنا الرؤى وما بينها من مفارقات عبر تلك الرحلة الطويلة التى عاشها شعرنا القديم ، وإلا فسيظل الموقف فى حاجة إلى المزيد من الدرس والتفصيل نظراً لخطر البعد الإنسانى الكامن وراء طرح مثل هذه القضايا التى تمثل جوهر الوجود البشرى كما تمثل جزءاً من طبيعته فى حواره مع كل ما حوله وأخطر ما حوله .

البُعد الثانى
حــول مستــويات الصــراع فى
القصيــدة العــربية القــديــمة

(١)

درجت العادة فى دراسة الأنواع الأدبية على ربط فن المسرح بالصراع . وفن الشعر بالذاتية ، ومن ثم كان لهما أى المسرح والشعر – تمايزهما الخاص من حيث الديمومة والبقاء عبر عصور الأدب المختلفة ، على عكس مما نعرفه عن بقية الأنواع الأدبية ، تلك التى تولد فى أطر أنماط اجتماعية معينة ، وسياقات حقب تاريخية محددة ، وإذا هى تنمو وتتطور ، أو تتدهور ثم تموت ، على غرار ماكان من فن الملحمة أو السيرة ، أو ماهو قائم بين أيدينا من فن الرواية ، أو ما توالد عنه من أنماط قصصية متعددة تحكى قصة تعدد الأنواع ربطا بفترات تاريخية متتابعة(١) .

وإذا كان فن المسرح قد شُغل بمنطقة الصراع فى صورتها الدرامية وأبعادها البطولية المتعارف عليها اصطلاحا ؛ فإن الفن الشعرى قد اكتسب – بدوره – أشكالا أخرى من تلك الصراعات ، ما أظنها – بداية – إلاّ شريكا للعنصر الذاتى فى ضمان بقائه عبر حركات التجديد المتعددة ، ومع توالى عصور الأدب المتلاحقة .

من هنا كانت محورية إعادة القراءة لتراثنا الشعرى عبر مساحة زمنية واسعة، شهدت امتدادها منذ الجاهلية المبكرة حتى نهاية العصر العباسى فى شطره الثانى والأخير ، وهى قراءة لإبداع شعرائنا القدامى من خلال قممهم ومغموريهم على السواء ، مما يشى بكشف الأنماط الصراعية التى راحت القصيدة العربية تحكيها – بصدق وواقعية – عبر كل عصر سياسى ، أو من واقع جيل أدبى بعينه .

ومن هنا كان يصعب الزعم بجدة هذا المحور بشكل مطلق ؛ خاصة إذا افترضنا وجوده بالفعل بين ثنايا القصيدة عبر عصورها المتداخلة ، ومع اختلاف الطبائع النوعية لمجتمعاتها ، وسياقات المدارس الفنية لمبدعيها .

وتبدأ قراءة القصيدة القديمة لدينا من تتبع مجموعة من المسارات الصراعية التى راحت تعكس – بل تقيس – ضروبا أو مستويات من صراعات الإنسان الفرد مع نفسه ، أو من خلال جدله الدائب مع واقعه ، أو عبر معايشة اضطرارية مع طبقات مجتمعه ، أو حتى فى موقعه من ذلك «العقد الاجتماعى»

الذى يشده إليه ، أو يعلن هو التمرد عليه ، أو من واقع حواره مع موروثه ، أو من خلال رغبته فى التجديد والإضافة والابتكار ، أو فى تأمله لمثله العليا التى تعلق بها ، أو بين منطق القوة والفعل حين تتسع المساحة الفارقة لديه بين الواقع والمثال، أو بين الشاعر وتقاليده وقانونه الداخلى وبين دستور قومه ، أو بين عقله ووجدانه ، أو بين ثباته على المبدأ ، أو إمكانية تحوله عنه ، أو رفضه إياه ، أو خروجه عليه ، إلى غير ذلك من أطر فنية راحت تستوعب المزيد من تلك الصور الصراعية التى استوعبتها القصيدة العربية فى كثير من موضوعاتها .

من هنا تبدأ رحلة مثل هذا الدرس مع تتبع رحلة قافلة الشعر العربى منذ مولده فى عصره الأول ، وبعد الاطمئنان إلى توثيقه ، وتجاوز مرحلة التنظير لأولياته ، وابتداءً من التوقف عند مرحلة النضج والاكتمال التى شهدها معمار القصيدة الجاهلية[٢] .

ومن ثم كان التحديد حتميا لمشكلة الدرس ، ورصد منطقه وتبين حدوده ، ثم الدخول إلى أخطر مستويات الصراع التى احتوتها القصيدة الجاهلية وأبرزها ظهوراً ، ابتداء من أشهر أنماطها ذيوعاً وانتشاراً ؛ تلك التى عكست ضروباً متميزة من الصراعات ، فكانت المعلقات صالحة لأن تكون الشاهد النصى الأول على احتواء مستويات كثيرة من طبائع الصراعات القبلية ؛ سواء منها ما كان داخلى الحدود بين القبائل ذاتها ، أو ما امتد منها ليشغل رقعة جغرافية ، ومساحة حضارية أكثر عمقا بين «القبيلة» و «الإمارة» ، ولعل زهيراً يظل شاهداً صريحا على المستوى الأول ، كما يظل عمرو بن كلثوم شاهداً على المستوى الثانى ، وهو ما يبين لنا - بعمق - من واقع قراءتنا لمعلقة كل منهما من هذا المنظور[٣].

وتظل المعلقات مادة دالة على مزيد من معطيات تلك الأشكال ، وخاصة إذا تعلق الأمر بالصراعات الفردية لدى الشعراء ، ممن تمردوا على قبائلهم من واقع انتماءات طبقية متباينة على غرار ذلك النحو الذى راح يحكيه لنا شعر طرفة ابن العبد فى عنفوان شبابه ، وقد ارتدى ثوب الشاب المتمرد ، فكشف من خلال إمارته وتمرده واندفاع شبابه عن صراعات خاصة يمكن إدراجها فى مساحة ظاهرة من مساحات الاغتراب ، أو فى إطار الفكر الوجودى إذا ما سلمنا بإمكانية وجود الظاهرة دون معرفة مقننة بحدود المصطلح ذاته[٤] .

من واقع هذا المستوى يمكن للدرس أن يتحول إلى محاولة لاستكشاف النقيض الذى تعكسه صراعات الطبقة الدنيا مع غيرها من الطبقات ؛ الأمر الذى

عكسه موقف شاعر مثل عنترة بن شداد في معلقته التى يمكن الاعتداد بها منظومة كاشفة عن معاناة طبقة العبيد التى حسب عليها قسرا . وهو ما يمتد إلى منطقة من العداء المعلن لطبقة الأحرار التى انتزع الشاعر منها ظلما ، ومن واقع رموز قبلية جسدتها لديه مشكلة الفروسية ، وموقع عبلة ، وموقف أبيها مالك من عنترة ، وموقف أبيه شداد من إلحاقه بنسبه من ناحية أخرى (٥) .

وانتقالا من تأمل صراعات المشهورين من أصحاب المعلقات تظل بقية شعراء العصر – من مشهوريه ومغموريه – بمثابة نماذج أخرى يمكن الاحتكام إليها ، والاعتداد بنتاجها فى استكمال بقية جوانب الرؤية المطروحة هنا ؛ على نحو مما تعكسه دراسة الصراع من واقع الانقسام على الذات ، وهو ما يمكن تبينه والائتناس فيه إلى شكلين أساسيين ، يكشف كل منهما عن مستوى درامى متميز فى علاقة الشاعر بعالمه وفى منهج حواره معه :

يتعلق الأول منهما بصور الاضطراب والتمزق التى أبرزها فريق من الشعراء شغلتهم – بالدرجة الأولى – صراعات «الأنا» و «الآخر» قياساً على ذلك النحو الذى حكاه النابغة الذبيانى فى موقفه إزاء مدحة المحترف ورهبة المعتذر ، وما بدا على عكس ذلك من سقوط الجماعة فى صراع الرفض من خلال واقع التمرد الطائفى لفئة الصعاليك ، وإعلان خروجهم الصريح على كل ما هو قبلى فى أطره الاجتماعية ومساراته الفنية على السواء (٦) .

وربما انتهى صراع الذات إلى ضرب من التخاذل ، أو إيثار الاستسلام ، أو الرضى بالانسحاب ، وهو ما يتجسد فيه صور الإحساس بالفقد والحرمان والضياع والتضاؤل ، خاصة إذا ما ظهر المصير طرفاً عنيفاً من أطراف الظاهرة الصراعية التى يعانيها الشاعر فى كل مستوى من مستويات صراعه على حدة .

وحتى لا يتضاءل الوجه الآخر للقضية تتبدى ضرورة محاولة البحث عن تنوع صيغ الاتساق والتوافق ، تلك التى فرضتها مواقف بعض الشعراء من أبناء البيئة ذاتها ، خاصة منهم من ارتقت مكانته حتى ضرب به المثل بين قومه وأقرانه فى إطار من التفرد والتمايز فى مسلكه ، أو التفوق والتجاوز مع ثبوت توافقه مع حس القبيلة على نحو ما حكاه موقف حاتم الطائى فى إطار حسه الفردى والقبلى ، وما كان من مسلك شاعر مثل عدى بن زيد فى إطار حسه الحضارى والدينى (٧) .

وعبر هذه الأرصدة وأشباهها ، وفى زحام تلك الأشكال الصراعية ونظائرها

تظل الحاجة ملحة إلى رصد آخر لأبعاد الظاهرة ، بما يشف عن بقية ملامحها ، وتوزُّع قسماتها بين محورى الندرة والشيوع ، على نحو مما تحكيه كثرة النماذج الشائعة بين شعراء العصر ، من مثل ما يطرحه - مثلا - مشهد الغزل وصراع الإمارة ، أو مشاهد الفروسية حين ترتهن بالموقف الغزلى ، أو لوحات الانتصار القومى حين تحكى خلاصة الصراع مع الأجنبى ، مما يمثل ظاهرة متميزة تكشفها مستويات الصراع من منظور ذلك الشيوع الذى يقابله على الصعيد الآخر جانب الندرة فى بعض لوحات شعراء العصر ، من مثل لوحات الإنصاف ، أو حوارات الشعراء من منطلق موضوعى قلَّ تواجده بينهم ، وكذا كان ما شغلوا به من مزيج التجارب الخاصة فى خضم الصراعات الاجتماعية ، أو ما كان من ردود الفعل الظاهرة لدى الشعراء أنفسهم تأثراً بتلك الرؤى التى أرهقتهم فى زحام مشكلات حياتهم اليومية والبحث الدائب عن مقومات العيش فيها(٨) .

وعبر رحلة الشعر العربى الممتدة من الجاهلية إلى الإسلامية تتحول ظاهرة الصراع إلى منعطف آخر ، يعد بمثابة علامة كبرى بارزة على طريق التحول الفكرى ، وقد تدرجت مستوياته السابقة ، وتعددت أطرافه وتغايرت - كما رأينا - بدءاً فى ذلك من الصور الفردية الخاصة إلى النماذج القبلية العامة ، إلى بدايات التمرد ، إلى إعلان الرفض واستساغة التحدى ، إلى صراحة الثورة ، إلى المجاهرة بالانسلاخ عن القيم ، إلى عكس ذلك كله من محاولات أخرى للاتساق مع النفس أو المجتمع ، إلى محاولة تجاوز العصر ذاته على مستوى الحس الحضارى ، إلى كشف طبائع الحياة من واقع الصراعات البشرية فى معتركها الطويل على نحو مما يكشفه منطق الصراع الإنسانى مع الطبيعة ، أو الزمن ، أو الطبقة ، حتى ليمكن الزعم بإمكانية التأريخ للعصر وفنه وفكره من واقع هذا المنظور المحدد ، حين تتسع دائرته ، ويزداد خطرها حين يتحول الموقف إلى ضرب من الصراع الفكرى ، أو نموذج من الصراع العقائدى الذى ازداد نشاطه - بالطبع - مع مجئ عصر المبعث (ولعل فى سياق هذه المستويات الجاهلية ما يرد من جديد على القائلين بانتحال ذلك الشعر) .

(٢)

ومع بروغ عصر صدر الإسلام تبرز تجليات متميزة لأنماط صراعية جديدة يعد بعضها امتدادا لبقايا ركام العصر السابق ، ويبدو الآخر منها بمثابة انعكاس لمعطيات عصر جديد وفكر جديد ، ونمط من الحياة جديد أيضا بكل المقاييس .

وهنا تلح على دارس عصر صدر الإسلام ضرورة تأمل طبيعة الموقف النقدى إزاء نتاج تلك الفترة من واقع قراءة أرصدة الدراسات الكثيرة التى شغلت به ، أو دارت حوله ، أو توقفت طويلا عند قسماته وأبعاده ، حتى اختلف أصحابها فى توصيف الوقائع ، وتأمل انعكاساتها على الفن الشعرى ، أعنى بذلك مابدا من منطقة الصراع موزعا بين منطقتى الهجوم والدفاع فى تأمل صيغ الصراع الفكرى حول قضايا العصر ذاته ، سواء فى ذلك ما كان من رصد المواقف التاريخية المتناقضة ، أو ما حدث من التوقف عند النموذج النصى تجاه القضية تفسيراً وتحليلاً ، أو تسجيل أصداء الصراعات القيمية ، أو تبيُّن الرؤى الحضارية من خلال أدب العصر - شعره ونثره - أو ما توجت به الحياة الأدبية - فى مجملها - من مشكلات الخضرمة الفنية التى عاناها جيل عريض من كبار شعراء العصرين الجاهلى والإسلامى ، وهو ما وجد من حركة المد الفكرى مادة كافية تعكسها الدراسة التحليلية لمعجم الشعر الذى يعكس - أول ما يعكس - جوهر صراع الموروث والجديد عبر كل الحقول المعرفية والإبداعية ، وعلى رأسها ما اختزنته دواوين شعراء تلك الفترة .

وخلاصا من شراك منطقة الحوارات النظرية ، وانتقالا إلى الحقل التطبيقى للدرس فى زحام الأبعاد الواقعية لصراعات العصر يتمخض شعر صدر الإسلام -أولا - عن رصد تاريخى دقيق للأحداث ؛ سواء منها ما يكشفه الدرس الأدبى للغة الصراع فى يوم «بدر» بين شعراء مدرستىْ مكة والمدينة ، أو ما كان من منطلق الصراع فى يوم «أحد» بين الفريقين أيضاً ، أو تأمل مشاهد أخرى من صراعات المعسكرين فى يوم الخندق ، مما يتبلور - فنيا - فى مولد النقيضة الإسلامية المبكرة ، تلك التى استوعبت صورا من الصراعات الحربية والاجتماعية والأخلاقية والفنية والعقائدية(٩) .

وبدا طبيعيا لتلك النماذج الصراعية الجديدة أن تشق سبلها من واقع إبداع كبار شعراء العصر ، خاصة منهم من عاش التجربة ومارس رحلة الانقسام على الذات بين القيم المتعارضة والصيغ المتضادة، فإذا بالدرس الأدبى حول حسان بن ثابت رضى الله عنه - شاعراً مخضرماً - يظل علامة دالة على حتمية التوقف عند جوهر الدوافع عند حسان ، إلى نظم جاهلى إسلامى مزدوج فى آن واحد . وهو ما يمتد حال قراءة صراع النفس الداخلى عند كعب بن زهير مادحاً ومعتذراً ، أو ما كشفه صراع التجربة والبحث عن الرمز عند حميد بن ثورالهلالى(١٠) ، أو طبيعة مقومات الصنعة عند الحطيئة امتداداً لمدرسة «عبيد الشعر» الجاهلية ، وإن

ظل النمط الجامع لهذا الركام من الصراعات معلقا بالشكل الموروث الذى دان له أولئك الشعراء ونظراؤهم بكثير من صيغ الولاء ، فلم يكونوا ليخرجوا عليه إلاَّ قليلا ، وإن هم فعلوا فعلى استحياء ووجل ، تراهم من خلاله وقد ظلوا يدورون حوله - إن لم يكن فى فلكه - بعد أن أفسحوا فيه مجالات خصبة تستوعب القيم الجديدة المستحدثة ، وترصد ملامحها ، وتسجل أهم قسماتها وأبرز أبعادها وأصدائها .

أما الأطر الجديدة فتظل أكثر جدارة بالتوقف عندها درساً وتحليلاً وقراءة ومعالجة ، وأكثر حاجة إلى المزيد من التأمل والمراجعة ، خاصة منها ما نظم من شعر فى الدفاع عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ، أو ما رصد فى باب شعر الدعوة إلى الإسلام(١١) ، أو ما أبدعه الشعراء فى زحام حركة الفتوح الإسلامية ، فكان إبداع الشاعر منهم بمثابة نتاج جديد وليد للعصر ، مرتبط بظروف البيئة ومقوماتها ، متسق مع حركة الفاتحين من المجاهدين عبر الأقاليم البعيدة والأراضى النائية المفتوحة .

ومن هنا كانت مسارات مستويات الصراع فى إطار من محاولة استكشاف صور الفكر الدينى مع مجئ الإسلام ، ومن خلال ما تبلور من استمرار الوثنية فى معسكر الشرك فى مكة فى مقابل التوحيدية فى صفوف معسكر المسلمين فى المدينة (١٢) وهو ما بدا إيذانا باحتدام المعارك الكبرى بين الفكرَين المتباعدَين بكل ما بينهما من مفارقات وتناقضات ؛ الأمر الذى انعكس - بدوره - فى صور من النزاعات الإقليمية التى امتزجت - بشكل واضح - مع النزعة الروحية ، فكان الصراع الأخلاقى بين الخير والشر ، وكان أيضا ما يترتب عليه من انقسام الموقف الإنسانى بين القيم المطلقة لدى شعراء كل من المعسكرَين ، وكذا كان الصراع العقلى كاشفا عن جمود الموروث فى مقابل مرونة الفكر الجديد .

وكذا كان الصراع الاجتماعى الذى كاد يذوب - بشكل مؤقت - مع فرض الزكاة ، وشيوع صيغ التكافل والتآخى ، والدعوة إلى تجاوز الفكر الطبقى ، خاصة فى إطار سيادة الرابطة الروحية الجديدة .

ثم كان استمرار الصراع الحربى فيما شهدته الساحة من حروب وغزو وجهاد دائم من أجل الدفاع عن العقيدة ونشرها ، وما ترتب على ذلك من استمرار طبيعى للصراع الدينى الذى نعكس - بدوره - فى زحام الصراعات الفنية بين مدرستى التوحيد والشرك ، وكذلك ماظل عالقا - نفسيا - بشعراء كل اتجاه منهما؛ سواء فى ذلك ما كان من استمرار العنجهية الجاهلية التى راحت تفتئت على

مقومات العصر الجديد ببقايا ما عرفته من لغة العنف والسفه ، ومنطق القسوة والبطش لدى شعراء مكة من وثنيين ويهود ، أو ما بدا جديداً على العقلية الإسلامية من هدوء صراعاتها إزاء الغيبيات ، أو ما أصابها من قناعة ذاتية تجاه الموت والمصير وصور البعث والنشور والثواب والعقاب والجنة والنار ، أو ما حدث بين القوم من ذلك الإشباع القيمى على المستويات الإنسانية والسلوكية والعقلية والوجدانية ، أو ما تحولت إليه قضية الالتزام مع واقع الأبعاد الدينية المتميزة تلك التى سادت بينهم ولاقت رواجاً من خلال إبداعاتهم[١٢] .

(٣)

ومع انتقال حقل الدرس إلى عصر بنى أمية تتجدد أشكال الصراع ، وتتغير مساقاتها ، وتكاد تكشف عن جوانب لم تعرفها حركة القصيدة العربية من قبل ، اتساقا مع طبيعة التخصص الفنى والبيئى لدى شعراء العصر ، وتناغما مع منطق الالتزام الذى ساروا على أساس منه فى إبداعهم ، فكان لهذا التحول مبرراته وقسماته التى طبعت بها القصيدة الأموية بوجه خاص .

ذلك أن المصالح السياسية العليا التى غلّبتها الخلافة الأموية عبر كل مسارات الحياة قد أسهمت فى إحالة مستويات الصراع إلى اتجاهات جديدة متباينة، وخوض مساحات مغايرة لما شهده العصران السابقان ، ابتداء فى ذلك من منطق الصراع السياسى الذى احتدّ مع مطلع العصر ، فيما يتعلق بتعدد صيغ التنظير لقضية الخلافة التى بدأت منذ صراع علىٍّ ومعاوية فى «صفين» إلى صراعات أخرى داخلية بين على والخوارج فى النهروان وغيرها ظلت ممتدة بين معاوية وبقايا الأحزاب - من خوارج وشيعة وزبيريين [١٣] . وهو الصراع السياسى الذى طال زمنه حتى فتح المجال أمام ضروب شتى من الانقسام البيئى والفنى ، ومنه كانت انطلاقة أدب الاحتجاج ، وشيوع لغة الجدل التى احتواها الشعر الأموى، وكشفتها صراعات شعرائه الدائبة .

فإذا ما اشتد الصراع الاجتماعى وكاد يظهر فى عباءة القبلية مرة أخرى بين العصبيات فى إقليم خراسان ، ومعه اشتدت النزعة العرقية فى إطار البيت الأموى الحاكم فلنا أن نتصور المزيد من إمكانية الإحياء القبلى لعصبيات قديمة كانت قد خبت مع مجئ الإسلام ، ثم اشتعلت نيرانها جذعة مع إعادة بلورة المشاهد الصراعية فى أطرها الجديدة .

ومع التعدد الحزبى والانقسام السياسى الذى وازاه أيضا تعدد الفرق الدينية

بدا الصراع السياسى أساسا بارزاً يضرب فى كل اتجاهات الحياة ومساراتها ؛ الأمر الذى استكمل صورته فى مشاهد النزاعات العنصرية التى بدأت تشق طرقها الوعرة من خلال فريق من شعراء الشعوبية المبكرة ، تلك التى رفع لواءها – على استحياء شديد وخوف حذر– إسماعيل بن يسار النسائى أمام هشام بن عبد الملك ابن مروان(١٤) .

إذ كاد إسماعيل – بموقفه – يعكس صورة هادئة من صور الشعوبية التى تمادت بعد ذلك فى اندفاعها وتطرفها على ألسنة شعراء العصر العباسى ، وآنذاك نراها وقد أخذت منعطفا جديداً يظهر فى حجمه التاريخى من واقع المعالجة فى هذه المحاولة . وعندئذ بدت الصراعات فى بعض جوانبها وقد صدرت عن صيغ مصطنعة أصّلت لها الخلافة الأموية ذاتها على نحو ما وقع من شعراء النقائض ، وكذا ما كان من شعراء المدح ، ومن الطريف أن يكونوا هم أنفسهم شعراء النقائض، حيث تعددت الأطراف وتباينت الطبائع ، وتحولت معها الملامح والأبعاد وتباعدت المستويات ، وبقيت بؤرة الصراع واحدة ، يدور حولها مجتمع بأكمله عبر أى من الأشكال التى سبق رصدها ، والتى قد نجد لها بقية متجددة فى بيئات الغزل بمستوييه الحضارى والبدوى ، فكان العصر – بهذا القياس – ومن هذا المنطق – تحديداً – مجالا لظهور الصراع العاطفى المتعدد القسمات عبر بيئات الغزل ، أضف إلى ذلك ما فتحه من مجالات رحبة أمام صراعات دينية جديدة أخذت أبعادا خاصة عكس بعضا منها علم الكلام ورجاله ، واستوعبته مواقف الفرق الدينية المتناحرة ، واحتوت معظمه بدايات الفلسفة الإسلامية وازدهار الجدل العقلى(١٥) .

ثم كانت الصراعات الأخلاقية فى محاورها الفارقة بين المرجئة والزهاد ، وكذلك كان الحال بين طوائف المُجّان والعبّاد ، ثم بين الزنادقة والزهاد ، ومن ثم توالت الصراعات الفنية بين مدارس التراث والمجددين ، وكذلك كان الموقف بين المقطوعات والطوال من القصائد ، أو بين مناطق التصوير ولغة التقرير ، أو ذلك الإصرار على التحول بالشعر إلى حقل نثرى يشغله مطلب الاحتجاج ، والرغبة فى الجدل والإقناع ، أكثر من حقله الطبيعى فى عالم التصوير والمجاز أو نقل التجارب الذاتية فحسب .

ثم كانت الصراعات الفكرية معلما بارزا يتوج كل هذه الأشكال . ويعكس جوهر أبعاده ؛ خاصة منها مادار بين أنصار الفرق وأصحاب المذاهب المختلفة ، تلك التى نبتت فى زحام صراعات العصر ، وكان لها أن تؤتى ثمارها فى سياق

نفس الزحام ، ومن واقع نفس الصراعات ، وفى ظلال نفس المعطيات .

من هنا كانت رؤية الدرس لمستويات الصراع فى هذا العصر بما يحتاج إلى مهاد لابد منه حول تحديد إشكاليته وأشكاله ، حتى يتسنى له الانطلاق عبر أنماطه من واقع صراع المؤثرات التى تبدأ من استعراض - لابد منه - لطبيعة المؤثر الدينى من واقع علاقته بصراعات العصر المختلفة ، خاصة فى توظيفه المتعمد فى دفعها واستمرارها ، وانتقالا إلى التوقف عند أبعاد المؤثر السياسى والحضارى ، وماكان لكل منهما من علاقات حتمية وحميمة بكل محور من محاور الصراع على حدة ، بدليل ما برز منه فى صراعات فرق الشيعة والخوارج والحزب الزبيرى من ناحية ، والحزب الأموى وكبار شعرائه من ناحية أخرى .

ومن المؤثرات إلى الاتجاهات ينتقل الدرس الأدبى للعصر من خلال التوقف عند اللوحات المتميزة التى رسمها شعراؤه ، وجاء أبرزها ماثلاً فى الموقف الغزلى ، وما راح يعكسه من صراعات جديدة ، ثم الموقف الهجائى فى ارتباطه بصراع الفحول من ناحية وسياسة الخلافة من ناحية ثانية ، ثم الموقف الخمرى فى صراعه الدائب مع تيار الزهد ، وأخيراً صراع الظواهر الفنية الخاصة من خلال ما تكشفه دراسة المبالغة وفن الاستدارة(١٦)، أو المحاور القصصية واللغة الخطابية ، مما ينعكس - بالتأكيد - من خلال دراسات نصية تبدو قراءتها أمراً ضروريا ، خاصة منها ما يحكى طبائع صراعات شعراء النقائض عبر مستويات متعددة اجتماعيا وأخلاقيا وجماليا وسياسيا ابتداء من صراع «الأنا» و «الآخر» لتنتقل إلى صراع النموذج التراثى مع الجديد ، ثم الخلاص من الصراع عبر طرح الفلسفة الخاصة للشاعر حين يعمد إلى الترويج لها على حساب كل ما سواها .
وحين يستعيد الدرس رؤيته للنزعة الإحيائية فى العصر تراه بصدد رؤية المنطق القبلى حين يبعث من جديد إطار علاقات مؤكدة ، ترتبط - فى مجملها - بصراعات الشعراء ابتداء من منطق الإحياء ذاته ، إلى تعدد الأشكال الصراعية من خلال لغة العصر ولغة الموروث فى آن واحد .

فإذا همت الدراسة بتحليل خاص لبيئات الصراع العاطفى تجلت أركان الصورة من خلال مستويات متعددة يحكى جانباً منها صراع الحضارى والبدوى لدى الشاعر الواحد ، سواء أكان انتماؤه إلى بيئة الحواضر أو البوادى ، وعندئذ قد تظهر جرأة الحضرى فى الإعلان عن معطيات بيئته من خلال صراحة «الأنا» المتحضرة ، وربما ينتصر الحس الحضرى - حتى فى تفاصيله - لدى أكثر من شاعر ، حتى تظهر لدينا مدارس متخصصة فى هذا الاتجاه ، توازيها على جانب

آخر صراعات المدرسة العذرية ، بما شغل به أبناؤها من مشاهد الصراع الداخلى ، وغلبة العذرى على الحضارى ، إلى انحسار «الأنا» فى صراعها مع الزمن ، أو القدر ، إلى رصد الأمل فى الخلاص عبر شعراء المدرسة جميعا ، مما يسمح بتعميم الظاهرة ودراستها من هذا المنظور المتميز بالتحديد .

(٤)

وتمتد الظاهرة إلى شعراء العصر العباسى لتتحول أشكال الصراع لديهم إلى منعطفات تتسق مع حركة الحياة الجديدة استيعابا وتصويراً بكل ملامحها وقسماتها ، ابتداء من اتساع مساحة الصراع فى كل مجالات الحياة العباسية ، إلى تجدد صيغ معارك النقائض فى أطرها الجديدة ، حيث أخذت عمقاً سياسيًا وبعداً عنصريًا جديداً .

هنا بدأت أشكال الصراع تتخلق من جديد عبر حركة القصيدة العباسية بدءاً من صراعات الخلافة والعناصر الأجنبية ، إلى ذلك الخصم الذى آل إليه أمر الشعوبية عبر صورها المذهبية والسياسية الصريحة ، إلى ما تبقى من صراعات داخلية بين الخلافة وبقايا أحزاب المعارضة القديمة ، وهو ما تبلور فى بقايا منطق الالتزام لدى فريق من الشعراء ، إلى ما طفا على سطح الفكر العباسى من صراعات دينية لم تكن لتهدأ بين المعتزلة وأهل السنة [١٧] . إلى ما آل إليه أمر المعارك الشعرية بين أقطاب الشعراء ممن خاضوا معارك الانتماءات الفنية والمذهبية ، وكان منهم من عرف بالتحول عن مذهبه ، أو التشبث بالثبات عليه على نحو ما تحكيه مواقف البحترى وعلى بن الجهم بصفة خاصة .

كما شاعت الصراعات الاجتماعية ، وعرفت طريقها إلى حركة الشعر ، وعبرت عنها قرائح الشعراء على المستوى الاجتماعى فى محاولة تعرية النماذج الطبقية المتباينة ، وما كان من انعكاساتها عبر الصيغ الفنية المطروحة بين مدارس التجديد والتقليد ، أو حتى بين الشعراء الشعبيين أنفسهم – إذا جاز لنا وصفهم بذلك– وبين الطبقة الأرستقراطية الحاكمة ، مما حكى منه جانبا موقف ابن الرومى من تشبيهات عبد الله بن المعتز[١٨] .

كما ظهرت الصراعات الأخلاقية بنفس الجلاء بين عالم الزهاد وعالم الزنادقة والمجان وخلعاء العصر فى كثرة من مواقف شعراء كل اتجاه ، وهو ماترددت له نظائر وأشباه أيضاً على المستوى الفكرى فى مدارس التأليف والجمع والتصنيف ابتداء من تدوين علوم الأوائل ، إلى تعارضات لاتجاهات الفكر بين

مدارس النقل والرأى فى التفسير ، والمتن والسند فى الحديث ، والتاريخ العام ، والتأريخ الخاص على مستوى المدن ، أو الخلفاء ، أو الشعراء لدى المؤرخين ، إلى مدارس النقد اللغوى أو الفلسفى ، إلى مدارس النحاة بين بصريين وكوفيين وبغداديين ، وقياسا عليه أصبحت فكرة المدارس المتعارضة بمثابة النمط السائد الذى يكاد يحكى – بصدق – قصة صراع الفكر العباسى فى كل صوره وأشكاله ومستوياته . وعلى المستوى الفنى اشتدت صراعات المجددين والمحافظين من خلال المدارس الفنية إبداعا ونقداً فى آن ، إذ كان ظهور مدرسة البديع العباسية إيذانا بإيجاد المزيد من الدوافع التى تضمنت استمرار تلك القسمة الحادة بين الحداثة والمحافظة[١٩] . وهو ما انعكس دوره على جوهر المستوى النفسى فى سلوك المجان والزهاد من الشعراء ، على النحو الذى تكشفه لنا دراسة شاعر مثل مسلم ابن الوليد ، وأخر مثل أبى نواس (٢٠) ومن ثم بدت لغة الصراع قاسما مشتركا بين فكر العصر وفنه ، كما كان حالها بين صيغ المعايشة السياسية والاجتماعية ، وكذا صارت بين شعرائه ومؤلفيه ونقاده ، فكانت مدرسة اللفظ والمعنى ، أو مدرسة اللغويين والمتفلسفة فى النقد بمثابة نمط تحكيه الموازنات ، وتعرضه الخصومات حول الشعراء ، ويتكشف ما ترتب على ذلك من تتبع دقيق لأخبارهم[٢١] ورصد متعمد لأبعادها ، وهو ما اتسعت دائرته – كما قلنا – فى هذا العصر بصفة خاصة من المنطق الشعورى بين عرب وموال من ناحية ، وبين المنطلق الفنى بين مخضرم ومولد ، أو محافظ ومجدد ومحدث ، أو لغوى ومتفلسف ومجادل من ناحية أخرى .

ومن واقع الدراسات النصية يمكن لدارس هذا العصر أن يتوقف طويلا خاصة حين يتأمل كما من معطيات الإبداع التى أفرزتها ملكات شعرائه ، وبعضها يحكى قصة الصراع السياسى فى مستهل العصر بين الشعوبية المذهبية لدى الأعاجم وبين موقف العرب منها .

ثم تمتد الظاهرة لنجد لها رصيدا متميزا فى منطقة الهجاء السياسى ، وهو الحقل الذى نبغ فيه أبو الطيب (٢٢) ، وترك فى أرضه علامات متميزة له ومميزة به ، ومن ثم كانت دراسة الموقف الشعوبى فى حاجة إلى استكمال واستكشاف لتعارضات أبعاده بين المستويات المذهبية العميقة ، وبين قشور اجتماعية توقف عندها غير قليل من الشعراء من دعاة التجديد الحضارى على غرار ما تمثل فى موقف أبى نواس (٢٣) . وخروجا من دائرة الصراع السياسى تبدو الانعكاسات المؤكدة للصراعات الحربية حقلا آخر ومجالا رحبا من مجالات الدرس الأدبى

والتاريخى للحياة العباسية ، وهو ما تعكسه النماذج الحربية حين تأخذ منحى خاصا فى التصوير على نحو ما صنعه أبو تمام فى تصوير يوم «عمورية» . وربما بدت الظاهرة مطروحة من خلال سياقات عامة لا تعرف مثل هذا التحديد على نحو ما كان من قافية أبى الطيب فى مدح سيف الدولة (٢٤) وعلى غرار ذلك كان عطاء مدرسة « الروميات » منذ مطالع العصر العباسى وحتى نهاياته . ثم تتكشف الأبعاد الاجتماعية للصراع . لتظل علامة أخرى أشد دلالة على روح العصر ، وأكثر ما تكون صدورا عنه وباسمه ابتداء فى ذلك من انعكاسات الموقف الحضارى بين خيوط الإبداع الشعرى إلى ما يعرضه الموقف الدينى على مستوى الثبات أو القلق بين معسكرى الزهاد والزنادقة ، وعندئذ تظل المساحة النفسية أشد حرجا فى صراعات الشعراء ؛ خاصة حين يتعلق الموقف بمعايشة الشاعر لندمائه فى مجالس المسامرة ، أو ما قد يحاوله من اصطناع فلسفة خاصة تظل رهناً بطبائع تجاربه الماجنة ، وكأن منطق الصدق الفنى يغلب عليه دون سواه من صور الصدق الأخلاقى أو التاريخى أو الاجتماعى ، وعندئذ ترانا فى مفترق الطرق حتى بين تنوع صيغ الصدق عبر أى من تلك القياسات المتعددة .

وفى إطار الصراعات النفسية تتراءى لنا بعض الصور القاتمة ؛ تلك التى يرسمها الشاعر فى لحظات الإبداع بعامة ، أو فى لحظة خاصة من الصحوة النفسية قد يحكى فيها موقفه من الزمن ولا بأس – آنذاك – من أن تتردد لديه صيغ الصدق فى علاقته بواقعه ، وإن تصارعت مع رغبته فى التنكر لماضيه أو محاولات الانفلات منه أو تجاهله أو نسيانه (٢٥) .

أما صراع «الأنا» و «الآخر» فيظل القاسم المشترك بين الشعراء عبر تلك العصور الأدبية المختلفة . وإن ظلت للأنا فى هذا العصر مقاييس تمايزها ؛ خاصة حين يشتد صراع الشاعر من أجل تحقيق الحلم المرتقب وإن استحال أمامه تحقيقه . أو حين تتوهج ذاته فى مواجهة الأحداث الجسام ، فلا تكاد تعرف للتضخم –حينذاك – حدودا ، ولا تكاد تدرك للإحساس بالعظمة نهاية ، أو حين تحس الذات ضربا – أو ضروبا – من الانتصار المطلق للأنا على كل ما حولها . فمع درجات الصراع ، ومع تعدد مستوياته تظل القصيدة العباسية بمثابة المصدر المؤكد لاستشكاف تلك اللغة المشتركة بين كثير من الشعراء على اختلاف انتماءاتهم(٢٦) .

وعلى مستوى الصراعات الفنية تتكشف محاور نظرية يمكن أن يعكسها تأمل طبيعة الدرس الأدبى لهذا العصر بالذات من واقع ازدواجية المعاصرة

والتراث من ناحية ، أو حتمية التوقف عند بعض مشكلات البيئة النقدية التى تسير فى نفس الأطر من ناحية أخرى .

ذلك أن دائرة هذه الصراعات قد تستكمل من واقع صراعات الاتجاهات الفنية التى تحكيها الأصول التراثية والثوابت الكبرى عند شعراء التجديد الحضارى من جانب ، وقد يعرضها منطق الإضافة والتواصل لديهم من جانب آخر ، مما يقتضى خصوصية التأمل فى أبعاد الفكر فى مدارس التجديد الثقافى من جانب ثالث ، وهو ما يتأكد - بدوره - من خلال تحليل الأبعاد التجديدية فى مدارس المحافظين من جانب رابع . ولا أدل على استمرارية الصراع الفنى فى هذا العصر من نتائج التوقف عند صراع المدارس والنظرية ، وهو ما يكشفه توقف الدرس عند مدارس البديع ومشكلات التجديد من منظور أول ، ثم تأمل أدوار المدرسة البديعية واستمراريتها من خلال الأقطاب الكبار من منظور آخر .

(٥)

وخروجا من قراءة الأبعاد التاريخية تتلاحق لدينا التساؤلات حول أهمية مثل هذا التناول فى دراسة أدبنا القديم ، وما طبيعة القيمة المتوقعة من وراء هذا المدخل البحثى ، وما مدى جدة المحاولة فى مجملها ، أو ما قد يكمن من جزئيات تلك القيمة فى تفاصيل درسها ؟

ذلك أن المحاولة تظل - فى أدق صورها - بمثابة استكشاف لمناطق عديدة يصعب استمرار تجاهلها ، ويتحتم ارتيادها فى دلالة القصيدة القديمة ، إذ تظل بمثابة خيط جديد متواصل يسمح بالدخول إلى حقول دراسته ، واتجاهات تفسيره على أسس منهجية تعمد إلى المزيد من الاستقراء والتأمل ، وتجنح إلى جدة المعالجة ومعاودة القراءة ، لعلها - بذلك - تضيف أبعادا جديدة إلى ما درجنا على قراءته مراراً .

وهو منظور يتسم بالمرونة ، خاصة حين يتسع ليحتوي كل المجالات المعرفية ، ويستوعب كل حقول الفكر والأنشطة الإنسانية التى شغل بها الشاعر القديم عبر عصور الأدب بين أحادية مصادره إلى ازدواجيتها ، إلى تعقدها وتشابكها كلما تعددت فروعها وتعقدت أشكالها ، وتنوعت مستوياتها .

وهو - أيضاً - تجاوز منهجى صريح ، يسمح لقارئ النص أن يوسع من مفهوم منطلقات الصراع خروجا من إطار دائرته الدرامية المتعارف عليها اصطلاحا لدى صناع الفن المسرحى ومنظريه ودارسيه ، لكى يضم معه ذلك

الركام الكثيف من النماذج الصراعية المتضادة ، فتعكس - بدورها - مجمل المفارقات المهيئة لاستقراء كل مجالات الإبداع عبر تلك المساحات الزمنية الواسعة .

ثم تظل المحاولة مرهونة بتتبع بقايا الخيط التاريخى ، بما يكفى للربط الدقيق بين دراسة تاريخ الأدب فى سياقاته الزمانية ، وبين الدرس المسرحى للنص ، حتى لتصبح مزيجا من التفاعل بين التاريخ والنقد ، مما يسهم فى كشف جوهر العلاقة القائمة بينهما ، وهو ما يعكس مصادر التداخلات البينية التى تشد كلا منهما إلى قرينه بالضرورة . كما تبقى المحاولة حقلا خصبا تنبت فيه الرغبة، ويتجدد الحوار من خلال الطموح فى طرح أقصى ما يمكن للدارس أن يعكسه من فهم ووعى يتبلور فى تفسيره للنص الشعرى ، ومحاولة استخراج معظم ما يحمله من دلالات فى تأمل جماليات الصياغة لدى كل مبدع من خصوصية مادة إبداعه ، ذلك أن تلك السياقات الصراعية تظل ممتدة متعددة الأطراف ، سواء منها ما يستوقفك بين الإنسان والطبيعة أو بينه وبين الآخر ، أو بين الأنا وذاتها من الداخل ، ومن ثم تتسع مجالات الرؤية لتتكشف معاييرها المتغايرة : بين المجالات السياسية والمذهبية العقائدية ، وهو ما يمكن افتراضه من خلال رصد طبيعة حركة التحول فى القصيدة العربية من خلال تحديد قسمات الصراع فى كل عصر على حدة ، وليبقى المجال مفتوحا لتأمل أنسقة التطور فيه ابتداء فى ذلك من رصد منطلقاته الأولى من القبلية إلى الأممية ، ومن العشوائية إلى المعارك المنظمة وتبلور الحس العنصرى ، أو من حوار الإنسان مغتربا مع عالمه ورؤاه ، إلى حوارات أخرى متعددة يتجادل من خلالها الشاعر مع مجتمعه ، إلى صيغ شتى عرفت سبلها عبر فكر المجتمعات . واستوعبت ثقافات الشعوب على مدار حركة التاريخ .

من هنا يبدو الصراع الحضارى - مثلاً - وكأنه صدى للاحتكاك مع الأمم المجاورة ، كما يظل معلقا بطبيعة الانصهار الفكرى مع أبنائها ، مما يحكى تولد صراعات من نمط مختلف ، وعندئذ يكشف تخلُّق أشكال جديدة عكسها الشعر ، واحتواها شعراء العصر الأدبى حين استوقفتهم فشغلوا بها ، ثم شغلوا النقاد بأصدائها، فعمدوا إلى استشكاف جوانبها المتعددة تحليلاً وتحديدا ، ومن ثم يبدو تمايز أشكال الصراع ظاهرة مؤكدة فى زحام المذاهب السياسية ، خاصة منها ما تعلق بأطر الالتزام السياسى ، وكذا ما يبدو مرصودا فى حدود ظاهرة التخصص البيئى أو الفنى ، وإن شئت توقفت عندها كصراعات بيئية متميزة تميز العصر

الأدبى الذى أنتجها ، لتبقى ظاهرة الصراع ذاتها إحدى صور التوسل إلى استشكاف جوهر القاسم المشترك بين شعراء الجيل الواحد ، وهو ما يكفى لتبرير تشابه الأشكال ؛ خاصة منها ما يتعلق بنظريات الحكم لدى الأحزاب الحاكمة ، أو ما يصور منطلقاتها الخاصة فى صراعها بين لغة القداسة ومنطق الضعف ، وعلى غرار ذلك كان ما تبدى من صراع مؤكد بين الواقع والمثال ، ومثله كانت المفارقات المحكية بين سلبيات الواقع وإيجابيات الحلم ، وكذا النموذج الصراعى المعقد بين منطقى القوة والفعل ، كما رأينا فى موقف الخليفة العباسى فى فترة ضعفه بصفة خاصة .

وربما سمحت محاور الصراع بالوقوف ، أو حتى اللمح إلى تجاوزات الشعراء على المستويات الأخلاقية والإنسانية ، أو تسجيل المغالطات التى أفرزتها أشكال ذلك الصراع بشكل فعلى ، ابتداء فى ذلك من تأمل المبالغات اللاإنسانية عند شاعر قديم مثل عمرو بن كلثوم فى الجاهلية من منطلق إحساسه بتوهج الذات القبلية التغلبية فى معلقته ، إلى إمكانية تلمس تجاوز حس الشاعر لعصره على المستوى الذهنى ، وتحضر الرؤية ، ونضج الفكر على نحو ما حكاه موقف زهير من صوت السلام والرغبة الصادقة فى الخلاص من أهوال الحروب ، أو ماكان من موقف حاتم الطائى من منطق الكرم البدوى الذى تميز فيه حتى ضرب به المثل دون سواه ، إلى طبيعة الانغماس فى منعطفات التمرد أو التصريح بالرفض ، أو تصوير منطلق الاضطهاد على المستويين الفردى أو الجماعى ، على نحو ما حكته تجارب العبيد وصعاليك العصر ذاته ،إلى المجاهرة المقصودة بالمعصية والمغالاة فى تصوير انحراف الذات عن قيم المجتمع ومعتقده من واقع ما يحكيه سلوك المجان ، إلى القصد – أحيانا – إلى الزيف الحضارى أو التلاعب بمقدرات الأمم على نحو ما صوره الشعوبيون المذهبيون بوجه خاص . إلى الانطواء على الذات والانخراط فى اجترار آلام الفشل ومغبة الإحباط ، على نحو ماصوره أبو الطيب ، أو الخضوع لمنطق الاستعلاء المطلق وتوهج الذات بلا حدود كما حكى جانبا من ذلك أبو العلاء فى كثير من منظوماته .

من هذا كله ومن واقع ما يسير على نهجه أو يقترب منه يصبح تتبع مسار درس الصراع ضرورة ، ويمكن تفسيره من واقع حركة الشعر باعتباره محاولة لكشف محور جديد من محاور الربط بين الرؤى النقدية التى شغلت بتحليل القصيدة العربية فى عصورها المبكرة والمتأخرة على السواء ، وهى صالحة – بهذا القياس – لأن ترصد المشابه الكبرى التى تحكمها وتهيمن عليها ، وتضمن لها قدرا

من الديمومة والبقاء عبر تلك العصور ، مع محاولة الخلاص من ضبابية الرؤى التى فصلت بينها وبين الفن المسرحى من خلال خيوط رفيعة ، ربما من منطلق العراقة والأصالة ، أو حتى من منطلق تحكيم القدرة على التعبير عن نموذج صراعى محدد تختص به القصيدة ، فتظل متميزة بين بقية الأنواع الأدبية الكبرى .

كما تظل هذه المحورية بمثابة رغبة فى تأمل أشكال الصراع على تعددها وتباينها واختلاف مستوياتها ، بما يكفى لتجاوز مرحلة القلق النقدى الذى قد يسيطر علينا أحيانا فى ثنايا تتبع أبعاد حركة القصيدة القديمة بين محاور التجديد والمحافظة بوجه خاص .

وعندئذ يظل السؤال قائما حول طبيعة القاسم الأعظم والمنطقة الاستمرارية فيها ، وبين المفارقات التى قد تقع فتكشف شيئاً غير ذلك مما يتطلب استمرار الحوار .

من هنا يبقى لهذا الدرس إمكانية اعتباره جزءا من السعى إلى فتح حوار أدبى محدد الأبعاد ، وإن شئت الدقة فهو مدخل أساسى من مداخل الدراسة الأدبية يحاول كشف مناطق مجهولة فى القصيدة القديمة ، خاصة إذا وضع الدارس فى اعتباره عدم التفرقة بين مصدر الإبداع لدى الشاعر العظيم وبينه عند الشاعر المغمور ، ذلك أن منطلقات الدراسة تظل مرهونة بالقصيدة ذاتها - وحتى بالمقطوعة - باعتبارها رمزاً صراعيا دالا بصرف النظر عن الشعراء أنفسهم ولا حتى تلك التصانيف الطبقية المتنوعة التى ينتمون إليها أو يصدرون باسمها .

وتبقى منظومة الصراع متمركزة حول طبيعة الرغبة الجادة فى رصد حركات خط التطور الذى أصاب القصيدة العربية أو أصابت هى منه نصيبا فى زحام صيغ التطور الحضارية والفكرية ؛ تلك التى بدت مصاحبة لتزاحم تيارات الفكر ، ومواكبة لتعدُّد جداول الثقافة ؛ الأمر الذى ينعكس - بدقة - فى تتابع القراءات الشعرية لنتاج شعراء الأعصر الأدبية المتوالية بدءا فى ذلك من عصر صدر الإسلام باعتبار ما وقع فيه من ازدواجية الفكر ، إلى عصر بنى أمية موزعا بين مدارس الإحيائية ومناطق التطور ، ومعطيات التجديد والإضافة إلى ما أملته الصلات الحضارية من مواد جديدة وعطاء متميز ، انعكس معظمه فى خضم الصراعات التى استوعبتها القصيدة الأموية ، وهو مابدا أشد تألقاً ووضوحاً ، بعد ذلك فى نسيج القصيدة العباسية .

ثم تبقى الملامح الأخيرة حول مواضع الصراع من بنية القصيدة العربية القديمة بدءا فى ذلك من أحاديث المقدمات ولوحات الطبيعة ، والصراع مع المجهول ، وشكوى الزمن ، وصراع الأنا مع الآخر فى كل الأحوال ، وهو ما يتردد منه جانب أيضاً فى مشاهد الرحيل التى تتكرر فيها نفس الأطراف ، مع قدر واضح من الإيجابية ، وإثبات بطولات الأنا ، والاعتراف بقدرات المبدع ذاته ، حتى إذا اندفعت إلى الموضوع وجدت قدرا متميزا من الهدوء ، يتناغم مع رغبة المادح فى إرضاء ممدوحه ، ويحقق له التقرب إليه ، ويوجب له عليه حقوق العطاء بمقاييس القدماء أنفسهم .

أما الخواتيم فتظل بمثابة صراعات مطلقة المعالم تحكيها أحيانا لوحات الحكمة، وتعكسها فى معظم الأحيان خلاصة تجارب الشعراء من خلال تفاعل الشاعر منهم بشرائح واقعه وجدله الدائب مع البيئة ، وصراعه مع مقومات الحياة فى جيله على وجه العموم .

وفى إطار السياق الفنى ككل يحق لنا أن نتصور شيوع منطق الصراع وتعدد مستوياته عبر الصياغات الفنية التى يعالجها الشعراء بين مادة الموروث وبين ما يمكن أن يضيفه إليه المبدع ، فإذا كل شاعر فى حواره مع الموروث يبدو موزعا – بالضرورة – بين واحد من ثلاثة :

أولهـــا : الخضوع والانقياد التام لهذا الموروث ؛ وعندئذ قد يستعبده القديم فلا يستطيع أن يضيف إليه جديدا ، وعندها قد يهدأ لديه صوت الصراع ، أو يتوارى الانقسام على الذات أمام هدوء ذلك المستسلم المتراخى تجاه النماذج الجاهزة ، والقوالب الثابتة التى لا يكاد يتجاوزها إلا تقليدا ومحاكاة فحسب .

وثانيها : ما يشغل المبدع من أمر الإضافة والتجديد من خلال منطق حوارى تتأصل فيه لغة «الأنا» من واقع حركتها فى إطار الأنسقة الجماعية المختلفة ، خاصة إذا برزت فى سياق تجديدى يصدر باسم الجماعة ، ويعبر عنها باعتباره حركة تجديدية واضحة المعالم متميزة القسمات .

وثالثها : ذلك الإعلان الصريح عن الثورة والتمرد على المستوى النظرى، وعندها يستحق الموقف أن يحلّل من حيث التطبيق ، وهل اتسق الصوت النظرى لدى الشاعر مع منطقة الإبداع أم ظلت المفارقات واردة بين الموقفين .

ومع تجاوز الشكل النمطى الثابت للقصيدة يحق لنا أن نتصور بقية المجالات التى تتسع لإبراز صراعات الشعراء من خلال ما نظم من أشكال فنية محددة تحكيها أحيانا :

١ - المقطوعات الشعرية حين تعكس قدرتها على استيعاب التجارب الخاصة للشاعر ، فلا نراها تفلت من حدود التجربة ، ولا هى تصح بمنأى عنها بحال.

٢ - القصار من القصائد حين يعمد شعراؤها إلى صياغتها جماليا بلا مقدمات ولارحيل ، إذ تبدو وكأنها حملت فى أعماقها دلالة التمرد على النمطية والرغبة فى تجاوز الموروث على مستوى الحوار الشكلى .

٣ - طوال القصائد السائرة فى الأطر النمطية الجامدة التى زحمها الشعراء بتجاربهم ، إلى جانب التواجد المؤكد للآخر فى موضوعات تلك القصائد التى لم تعدم - فى كل الأحوال - حضور الأنا المبدعة فى نسيج خيوطها .

وفى زحام المقطوعات والقصائد يتراءى لنا على طول الطريق الفنى مدى انشغال الشعراء بالتصوير ، والانطلاق من أعماق عالم الخيال ، وعبر درجات سلمه ، مع إبراز الملكات اللغوية عبر حقول التصوير بمستوياتها المجازية المتعددة ، أو من خلال ارتباط المبدع بأرض الواقع أو حرصه - أحيانا - على التقريرية والمباشرة والواقعية ، على نحو ما يحكيه النص الأدبى لكل شاعر على المستوى الفردى ، طبقا لموقعه من الحركة الأدبية وعبر مساحة بارزة من تاريخ عصره .

وربما جاز لنا إنهاء هذا الحوار حول توظيف أشكال الصراع - أحيانا - فى خدمة قضايا الذات ، وأخرى فى تصوير النظم السياسية ، أو تسجيل النظريات المتعلقة بها ، أو كشف الطبيعة النوعية للرؤى الأخلاقية وتمايزها ، أو تعرية المواقف الاجتماعية فى رحلة تطورها ، أو تحليل واقع العصبيات بما يسمح بقراءة تاريخ الشعوب والأجناس والأمم ، أو تصوير المواقف الحربية وتوثيق الأحداث ، أو إبراز ملامح الفروسية ومعالم البطولة ، أو استكشاف الأبعاد التاريخية المختلفة من وراء العالم الشعرى ، مما يجعلنا أمام صور نابضة بالحياة ، مفعمة بالحركة من واقع تلك المستويات الصراعية المتنوعة مما يسهم بالتأكيد فى تقريب المسافة واختصار الأبعاد بيننا فى عالم شعرنا القديم وبين غيرنا فى عالم الفن المسرحى قديمه وحديثه على السواء .

هوامش مكملة للمبحث

١ – ينظر ديفيد دينتش فى مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ترجمة د.إحسان عباس ، د. محمد يوسف نجم ، وعلم المسرحية لألاردس نيكول ترجمة دريني خشبة .

٢ – تراجع النظرية العربية والنظرية الغربية حول أولية الشعر الجاهلى بين الرجز والمقطوعة كما عرض لها الدكتور يوسف خليف بالتفصيل فى كتابه «دراسات فى الشعر الجاهلى» .

٣ – ذلك أن لغة العصر تبدو متباينة بين الشاعرين إذا ما استوقفتنا لوحة زهير حول صوت السلام والتخويف من الحرب :

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتُم ... وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة ... وتضْرَ إذا ضريتموها فتضرم
فتعرككم عرك الرحى بثفالها ... وتلقح كشافًا ثم تحمل فتُتئم
فتنتج لكم غلمان أشْأَمَ كلهم ... كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم
فتغلل لكم مالا تغلُّ لأهلها ... قُرىً بالعراق من قفيز ودرهم

وهو ما يظهر على النقيض منه فى صوت عمرو بن كلثوم وحواره حول عمرو بن هند :

أبا هند فلا تعجل علينا ... وأنظرنا نخبرك اليقينا
بأنّا نورد الرايات بيضا ... ونصدرهن حمرا قَدْ رُوينا
وأيام لنا غُرٌّ طوال ... عصينا الملك فيها أن ندينا
تهدّدْنا وأوعدنا رويدا ... متى كنا لأمك مقتوينا
فإن قناتنا يا عمرو أعيت ... على الأعداء قبلك أن تلينا

٤ – عولجت هذه القضية تفصيلا على المستوى التطبيقى من واقع قراءتنا لشعر طرفة بن العبد فى كتاب «الشاعر مفكراً» فى مبحث خاص بهذه الظاهرة .

٥ – تتكشف أبعاد الصراع الطبقى من واقع لوحة طرفة التى يستوقفنا منها قوله المشهور :

إذا القوم قالوا : من فتىً ؟ خلت أننى عنيت فلم أكسل ولم أتبلّد
فإن تبغنى فى حلقة القوم تلقنى وإن تقتنصنى فى الحوانيت تصطد
متى تأتنى أصبحك كأساً روية وإن كنت عنها غانياً فاغن وازدد
ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام عودى:
فمنهن سبق العاذلات بشربة كميت متى ما تُعْلَ بالماء تزيد
وكرّى إذا نادى المضاف مُحنّبا كَسيد الغضا نبهته المتورد
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب ببهكنة تحت الخباء المعمد

وهو ما يمكن أن نضع فى موازاته النموذج الطبقى الذى رسمه عنترة لواقعه عبداً أسود ، يبحث عن صك حريته من واقع فروسيته وتمايزه فى قوله محاولا أن يتجاوز الطبقة فى مساق الحوار الخمرى على استحياء :

ولقد شربت من المدامة بعدما ركد الهواجر بالمشوف المعلم
فإذا شربت فإننى مستهلك مالى ، وعرضى وافر لم يكلم
وإذا صحوت فما أقصر عن ندى وكما علمت شمائلى وتكرمى

وهو ما تجاوز عنترة رصده ليعلن عن رفضه الصريح للظلم القبلى باعتباره واحداً من مبررات استمرارية الصراع بينه وبين القبيلة :

فإذا ظلمت فإن ظلمى باسل مر مذاقته كطعم العلقم

وكأنه يتجاوز حكمة زهير المرسلة على إطلاقها الاجتماعى :

ومن لم يَذُدْ عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

وإذا بعنترة تستوقفه الرموز القاصدة إلى التجاوز الطبقى :

وحليل غانية تركت مجدلا تمكو فريصته كشدق الأعلم
ومدجج كره الكماة نزاله لا ممعن هربا ولا مستسلم
جادت يداى له بعاجل طعنة ورشاش نافذة كلون العندم
فشككت بالرمح الأصم ثيابه ليس الكريم على القنا بمحرم
فتركته جزر السباع ينشنه ما بين قلة رأسه والمعصم

وهو ما يتأكد لديه فى منطق خطابه لعبلة بابنة مالك :

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك ... إن كنت جاهلة بما لم تعلمى

إذ لا أزال على رحالة سابح ... نَهْدٍ تعاوره الكماة مكلّم

يخبرك من شهد الوقيعة أننى ... أغشى الوغى وأعف عند المغنم

٦ – من موقف النابغة فى مدحة الاحتراف تستوقفنا صورته المشهورة التى عكست البعد الحربى الجاهلى وقلده فيها الشعراء من بعده :

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقهم ... عصائب طير تهتدى بعصائب

يصاحبنهم حى يغرن مغارهم ... من الضاريات بالدماء الدوارب

جوانح قد أيقنّ أن قبيله ... إذا ما التقى الجمعان أول غالب

لهن عليهم عادة قد عرفنها ... إذا عرض الخطى فوق الكواثب

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم ... بهن فلولٌ من قراع الكتائب

ومن لوحات الصعاليك الكاشفة عن تجاوزهم للعقد القبلى ما يحكيه موقف تأبط شرا من حفاء الطيف وحفاء الصعلوك ، معاً فالطيف عنده فى المقدمة :

يسرى على الأين والحيات محتفيا ... نفسى فداؤك من سار على ساق

وصورة الشاعر الصعلوك نفسهً :

بشرثة خلَق يوقى البنان بها ... شددت فيها سريحا بعد إطراق

وهو ما فلسفه زعيمهم عروة بن الورد فى حواره العملى مع زوجته ، وتبرير حتمية خروجه كرد فعل لصراعه مع واقعه :

ذرينى أطوف فى البلاد لعلنى ... أخليك أو أغنيك عن سوء محضرى

فإن فاز سهم للمنية لم أكن ... جزوعاً وهل عن ذاك من متأخر ؟!

وإن فاز سهمى كفكم عن مقاعد ... لكم خلف أدبار البيوت ومنظر

وهو نفسه ما أكده حوار عروة :

ذرينى للغنى أسعى فإنى ... رأيت الناس شرهم الفقير

وأدناهم وأهونهم عليهم ... وإن أمسى له حسب وخير

يبـاعـده القـريب وتزدريه ... حليلتـه وينهـره الصـغيـر
ويلفى ذو الغنى وله جـلال ... يكاد فـؤاد لاقيـه يطيـر
قليل ذنبـه ، والذنب جم ... ولكن للغنى رب غـفـور

٧ – وتبدو لوحات عدى بن زيد مؤكداً للقاسم المشترك بين الشعراء الجاهليين ، وإن ظل تمايزها واردا على نحو قوله مصوراً صراع الخير والشر :

عن المرء لا تسأل وسل عن قرينه ... فكل قـرين بالمقـارن يقـتـدى
فإن كان ذا شر فجانبْهُ سرعة ... وإن كـان ذا خيـر فقـارنه تهتـدى
إذا مـا رأيت الشـر يبـعث أهله ... وقـام جناة الشـر للشـر فـاقـعـد
ومن لم يكن ذا ناصر عند حقه ... يُغَلَّب عليه ذو النصير ويضْـهَد
وفى كثرة الأيدى عن الظلم زاجر ... إذا حضرت أيدى الرجال بمشهد

٨ – ومن لوحات الإنصاف المتميزة فى هذا الصدد ما صوره قول عامر بن أسحم ابن عدى :

بكل قـرارة منـا ومنهـم ... بنان فـتى وجـمـجـمـة فليق
فكم من سـيـد فـينا ومنهم ... بذى الطرفـاء منطقـه شـهـيق
فـأشـبعنا السبـاع وأشبـعوها ... فـراحت كلهـا تنقُ يفـوق
فـأبكينا نسـاءهم وأبكوا ... نسـاءً مـا يجف لهن مُـوق

٩ – من ذلك ما صوره كعب بن مالك مرة فى رده على ابن الزبعرى قائلاً :

ومـواعظٌ من ربنا نُهـدى بهـا ... بلسـان أزهر طيب الأثـواب
عُرضت علينا فاشتهينا ذكرها ... من بعد ما عرضت على الأحزاب
حكماً يراها المجرمون بزعمهم ... حـرجـا ويفـهـمهـا ذوو الألبـاب
جاءت سخينة كى تغالب ربها ... فليُـغْلَبَنّ مـغـالب الغـلاب

(وسخينة لقب قريش فى الجاهلية ، وهى أكلة حساء من دقيق تتخذ عند غلاء الأسعار) وهو ما ألح على الشاعر نفسه حين رد على مقولة ضرار بن الخطاب الفهرى من مشركى قريش يوم الخندق :

فلولا خندق كانوا لديه ... لدفرنا عليهم أجمعينا
فإن نرحل فإنا قد تركنا ... لدى أبياتكم سعداً رهيناً
وسوف نزروكم عما قريب ... كما زرناكم متوازرينا

ليرد عليه كعب قائلاً :

فإما تقتلوا سعداً سفاها ... فإن الله خير القادرينا
سيدخله جناناً طيبات ... تكون مقامة للصالحينا
كما قد ردكم فلا شريداً ... بغيظكم خزايا خائبينا
خزايا لم تنالوا ثَمّ خيرا ... وكدتم أن تكونوا دامرينا
بريح عاصف هبّت عليكم ... فكنتم تحتها متكمهينا

١٠ – ومن صور حميد بن ثور الرمزية التى جمع فيها بين حسه الشعرى وظروف جمهوره قوله عن الحمامة :

فلم أر محزونا لها مثل صوتها ... ولا عربيا شاقه صوت أعجما
كمثلى إذا غنّت ولكن صوتها ... له عَوْلَةٌ لو يفهم العَوْدُ أرزما
خليليّ إنى مشتك ما أصابنى ... لتستيقنا ما قد لقيت وتعلما
فلا تفشيا سرى ولا تخذلا أخا ... أبثُّكما منه الحديث المكتما

١١ – من ذلك قول كعب بن زهير بعد إسلامه بالطبع :

رحلت إلى قومى لأدعُوَ جلهم ... إلى أمر حزم أحكمته الجوامع
ليوفوا بما كانوا عليه تعاقدوا ... بخَيْف منىً والله راءٍ وسامع
سأدعوهم جهدى إلى البر والتقى ... وأمر العلا ما شايعتنى الأصابع

١٢ – ينظر فى تصانيف مدرستى مكة والمدينة كتاب «تاريخ الشعر فى العصر الإسلامى» للدكتور يوسف خليف .

١٣ – أدب السياسة فى العصر الأموى : د. أحمد الحوفى ، اتجاهات الشعر فى العصر الأموى ، د . صلاح الدين الهادى ، الشعر الأموى : دراسة فى البيئات د. يوسف خليف ، التطور والتجديد فى الشعر الأموى ، د . شوقى ضيف ، ضحى الإسلام : أحمد أمين ، وكتابنا أشكال الصراع فى القصيدة

العربية فى جزئه الثانى .

١٤ – حين وقف إسماعيل بن يسار ينشد أمام هشام بن عبد الملك على استحياء شديد ، وفى حرص وحذر واضحيْن لم يتجاوز التعريض بعرب الجاهلية فى مسألة وأد البنات ، ومع وجله وحرصه يعاقبه هشام لمجرد تعرضه للعرب بانتقاص مسلكهم الجاهلى فى قوله :

إنما سمى الفوارس بالفر ... س مضاهاة رفعة الأنساب
فاتركى الفخر يا أمام علينا ... واتركى الجور وانطقى بالصواب
واذكرى – إن جهلت – عنا وعنكم ... كيف كنا فى سالف الأحقاب
إذا نربى بناتنا وتدسو ... ن سفاها بناتكم فى التراب

١٥ – الفرق الإسلامية فى الشعر الأموى للدكتور النعمان القاضى ، والشعر العربى فى خراسان للدكتور حسين عطوان .

١٦ – حول دراسة صيغ المبالغة يمكن الرجوع إلى الدراسات الفنية التى توقفت عند بنية القصيدة الأموية ومنها الجزء الثانى من كتاب أشكال الصراع ، أما القصصية فيمكن تأمل الحوار حولها من خلال كتاب الدكتور يوسف خليف (الشعر الأموى : دراسة فى البيئات) وأما الاستدارة فنقصد من حوارنا حولها ما كان من اجتهاد الأخطل فى استدارته المشهورة فى الرائية ، والتى عرضها فى تصوير كرم عبد الملك بن مراون وشجاعته فى قوله :

وما الفرات إذا جا شت حوالبه ... فى حافتيه وفى أوساطه العشر
وزعزعته رياح الصيف واضطربت ... فوق الجآجئ من آذيه غُدر
مسحنفر من جبال الروم يستره ... منها أكافيف منها دونه زور
يوماً بأجود منه حين تسأله ... ولا بأجهر منه حين يجتهر

وهو ما سُبق إليه الأخطل تراثا لدى النابغة الذبيانى فى استدارته المعروفة أيضاً :

فما الفرات إذا هبَّ الرياح له ... ترمى غوار به العبريْن بالزبد
يمده كل وادٍ مترع لجب ... فيه ركام من الينبوت والخضد

يظل من خوفها الملاح معتصما   بالخيزرانة بعد الأين والنجد

يوماً بأجود منه سَيْبَ نافلة   ولا يحول عطاء اليوم دون غد

وهو ما يظل متمايزا فى موضوعه عن استدارة الأعشى الغزلية :

ما روضة من رياض الحزن معشبة   خضراء جاد عليها مسبل هطل

يضاحك الشمس منها كوكب شَرِق   مؤزرٌ بعميم النبت مكتهل

يوماً بأطيب منها نشر رائحة   ولا بأحسن منها إذ دنا الأُصُل

١٧ – اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى للدكتور محمد مصطفى هدارة ، والشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى للدكتور محمد نجيب البهبيتى ، وحياة الشعر فى الكوفة للدكتور يوسف خليف ، الشعر العباسى : الرؤية والفن للدكتور عز الدين إسماعيل ، وانظر الجزء الثالث من: أشكال الصراع فى معالجة هذا الجانب .

١٨ – يشير إلى ذلك ضيق ابن الرومى حين استوقفه تشبيه ابن المعتز للهلال فى قوله :

انظر إليه كزورق من فضة   قد أثقلته حمولة من عنبر

ليصبح ابن الرومى : واغوثاه إن الرجل إنما يصف ماعون بيته ، وهو ما يوازيه على المستوى الشعبى لدى ابن الرومى نفسه ما استوقفه من مشهد الخباز والرقاق وغيره من صور الحياة اليومية .

١٩ – ظاهرة القدم والحداثة ضمن حديث الأربعاء للدكتور طه حسين ، والقيم المستحدثة فى العصر العباسى للدكتور توفيق الفيل ، وأبو نواس بين التخطى والالتزام للدكتور على شلق .

٢٠ – فى نفس المراجع يمكن تبين أصول هذه الأحكام وتصانيف سلوك الشعراء .

٢١ – النقد فى العصر العباسى للدكتور عبد الحكيم راضى ، والشعر العباسى : الرؤية والفن للدكتور عز الدين اسماعيل .

٢٢ – كافوريات أبى الطيب للدكتور النعمان القاضى ، وانظر قصيدته الدالية المشهورة فى هجائه لكافور :

عيد بأية حال عدت يا عيد   بما مضى أم بأمر فيك تجديد ؟

وفيها يحدد جوانب من صراعاته مع كافور من واقع سقوط حلمه فى مثل قوله :

جوعان يأكل من زادى ويمسكنى لكى يقال عظيم القدر مقصود

ما كنت أحسبنى أحيا إلى زمن يسئ بى فيه كلب وهو محمود

٢٣ – تراجع دراسة ظاهرة الشعوبية لدى الدكتور محمد نبيه حجاب فى دراسته التاريخية ، والأستاذ أحمد أمين فى ضحى الإسلام ، والدكتور يوسف خليف فى تاريخ الشعر فى العصر العباسى ، والدكتور شوقى ضيف فى كتابيه : العصر العباسى الأول ، والعصر العباسى الثانى .

٢٤ – نقصد بذلك قصيدته فى سيف الدولة ومطلعها :

أيدرى الربع أى دم أراقا وأى قلوب هذا الركب شاقا؟

وفيها يصور موقعه القيادى من جيشه :

فلا تستنكرن له ابتساما إذا فهق المكر دما وضاقا

فقد ضمنت له المهج العوالى وحمّل همه الخيل العتاقا

وهو يخاطب وحش الصحراء كاشفا عن رموز انتصارات ممدوحه :

أباحك أيها الوحش الأعادى فلمْ تتعرضين له الرفاقا

ولو تبعت ما طرحت قناه لكفّك عن رذايانا وعاقا

٢٥ – يشار بذلك إلى سينية البحترى فى تصوير إيوان كسرى ومطلعها :

صنت نفسى عما يدنس نفسى وترفعت عن جدا كل جبْسِ

وفيها يستحضر مشاهد الماضى من واقع صورة أنطاكية الباقية على واحد من جدران الإيوان ، ليصنع معادلا موضوعيا بين حالته النفسية وبين ماضى الإيوان وحاضره كاشفا عن بواعثه الجوهرية التى حدت به إلى شد الرحال إليه :

حضرت رحلى الهموم فوجهت إلى أبيض المدائن عنسى

أتسلى عن الحظوظ وآسى لمحل من آل ساسان درس

١٦ – المقصود بتضخيم الأنا من منظور الاستعلاء ما تكشفه الدراسات عن نفسية أبى العلاء على وجه التخصيص من مثل قوله المعروف :

ألا فى سبيل المجد ما أنا فاعل عفاف وإقدام وعزم ونائل

وفيها يتغنى بذاته من واقع هذا المنظور

وإنى -وإن كنت الأخير زمانه- لآت بما لم تستطعه الأوائل

مصادر البحث ومراجعه :

المصادر :

تحددها هنا دواوين الشعراء الذين شغلوا من البحث مساحة تدعو إلى الاستشهاد بشعرهم إلى جانب الاختيارات الشعرية الموثقة مثل المعلقات والمفضليات والأصمعيات والجمهرة والحماسات .

وأهم مراجعه :

١ - إحسان عباس : **فن الشعر** ، بيروت ، ١٩٥٦ .

٢ - أحمد الشايب : **تاريخ الشعر السياسى** ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٤ .

٣ - أحمد أمين : **الصعلكة والفتوة فى الإسلام** ، المعارف ، القاهرة .

٤ - أحمد الربيعى : **الرمزية فى مقدمة القصيدة منذ الجاهلية حتى العصر الحاضر** ، النعمان ، بغداد ، ١٩٧٣ .

٥ - ريتشارد : **مبادئ النقد الأدبى** ، ت محمد مصطفى بدوى ، الهيئة المصرية، القاهرة ، ١٩٨٠ .

٦ - زينبه وليك وأوستن وارين : **نظرية الأدب** (ت حسام الخطيب ومحيى الدين صبحى) المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

٧ - شكرى عياد : **الرؤيا المقيدة** (دراسات فى التفسير الحضارى للأدب) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٥٨ .

٨ - شوقى ضيف : **الفن ومذاهبه فى الشعر العربى** ، المعارف ، القاهرة .

٩ - عباس العقاد : **دراسات فى المذاهب الاجتماعية والأدبية** ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٠ .

١٠ - عبد المنعم تليمه : **مداخل إلى علم الجمال الأدبى** ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

١١ - قدوى مالطى دوجلاس : **بناء النص التراثى** (دراسة فى الأدب والتراجم) الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٣ .

١٢ - فلهوزن ، **تاريخ الدولة العربية - من ظهور الإسلام حتى نهاية**

الدولة الأموية ت . د . محمد عبد الهادى أبى ريدة ، سلسلة الألف كتاب، القاهرة . ١٩٦٠ .

١٣ – كارل بروكلمان : **تاريخ الأدب العربى** ت د . عبد الحليم النجار ، المعارف ،ا القاهرة ، ١٩٦٨ .

١٤ – لطفى عبد البديع : **التركيب اللغوى للأدب** ، النهضة المصرية ، القاهرة، ١٩٧٠ .

١٥ – محمد مصطفى هدارة : **اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

١٦ – محمد مندور : **النقد المنهجى عند العرب** ، نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

١٧ – مصطفى ناصف : **دراسة الأدب العربى** ، دار الأندلس ، ليبيا ، د . ت .

١٨ – نورى القيسى : **وحدة الموضوع فى القصيدة الجاهلية** ، جامعة الموصل ، بغداد ، دار الرشيد ، ١٩٧٤ .

١٩ – ول ديوارنت : **قصة الحضارة** ، ت فؤاد أندراوس ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨٨ .

٢٠ – يحيى الجبورى : **أثر الإسلام فى الشعراء المخضرمين** ، الخانجى ، القاهرة ، د . ت .

٢١ – يوسف خليف ؛ **الشعر الأموى : دراسة فى البيئات** ، دار غريب ، القاهرة ، ١٩٩١ .

البُعـــد الثالث
القصيدة العربية القديمة من
الشافهية إلى الكتابية
(الإبداع والتلقى)

القصيدة العربية القديمة من الشفاهية إلى الكتابية(*)
(الإبداع والتلقى)

(١)

سيظل السؤال المطروح حول أمر الشفاهية فى الشعر الجاهلى دافعاً للمزيد من البحث والتأمل حول خصائص نتاج تلك الفترة المبكرة فى أقدم عصور الأدب العربى ؛ خاصة أن الاختلاف فى وجهات النظر وطبقا لآليات البحث العلمى ومعطياته ونتائجه سيظل كاشفا عن مدى القلق حول سيادة أى من النمطين الشفاهى أو الكتابى على شعر المرحلة .

ومن البدَهى - بدايةً - أن الكتابية لو كانت الأصل الحضارى المترتب عليه كتابة الشعر لما دار هذا الحوار - أصلاً - ولما شغلت الساحة الأدبية والتاريخية بهذا اللغط حول أسس النقل الشفاهى ومقوماته ، أو ترجيح احتمالاته وبيان سماته وخصائصه ، وقد أوردت بعض مصادرنا مثلا أن الكميت بن زيد (الأموى) كان كاتبا ، بل كان معلما (ت سنة ١٢٦ هـ) وأن راوية لجرير كان يكتب شعره ، وكذلك كان راوية الطرماح (ت ١٠٥ هـ) ، والفرزدق (ت ١١٠هـ) ، وأن الوليد ابن يزيد قد أمر بجمع ديوان العرب وأشعارها وأخبارها وأنسابها ولغاتها[1] ، فلو كانت الصورة الكتابة ناضجة قبل ذلك التاريخ إلى حد كتابة الشعر ، فما الداعى إذاً لحماس الوليد ، أو انزعاج غيره من الأمويين لأن يندفع بحماس العربى مطالباً بأن يدون شعر القوم خوفا عليه من الضياع ؟ وبناء عليه جاء خبر استدعاء الوليد لحماد الراوية للتفكير معه فى جمع شعر العرب . وقياساً على هذا الطرح فربما تأخّر جمع النقائض إلى أن جاء «أبو عبيدة» ثم «أبو تمام» فى العصر العباسى ، فكان لكل منهما دوره فى جمع نقائض فحول الأموية[2] ، فلو كانت مرويات الشعر تُدوّن فور إنشادها ، أو حتى فور إنشائها فى تلك المرحلة لاختلف الأمر كثيراً عن ضروب الظن ، وارتقى إلى درجة اليقين العلمى ، لننتهى - جدلاً - إلى أن كل شىء قد كتب ، ولا مشكلة إذاً تدفع إلى تبنى النظرية الشفاهية !

ومما لا شك فيه أنه ثمة اختلافا واضحاً فى تبنى الزعم بانتشار ظاهرة الكتابة حتى فى العصر الأموى الذى ظلّ فيه شعراء البادية يتحرجون من الاعتراف - أصلاً - بأنهم يكتبون ، على غرار ما تحكيه بعض المرويات من أن

(*) بحث مقدم إلى الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية ضمن أعمال الندوة الدولية تحت عنوان (سكندريات : تحولات القارئين) ٢٨ - ٣٠ نوفمبر ١٩٩٩ م.

ذا الرمة (غيلان بن عقبة) كان يخط شيئاً على الرمل ، فرأه رفيق فى الصحراء فسأله عن معرفته بالكتابة ، فطلب منه أن يكتم عليه لأن الكتابة عندهم عيب[٣] .

ولايعنى هذا أن المسافة بين شيوع النمط الكتابى فى الحاضرة وبين تغيبه فى البادية كانت واسعة إلى حد تصوُر أن العصر قد يموج بكتابة الشعر لدى فريق ، في الوقت ذاته الذى عدّ فيه الأمر عيبا عند فريق آخر على طريقة ذى الرمة ومن سلك مسلكه من شعراء العصر .

ومن هنا يصّح - مبدئياً - أن نتوقف عند أبرز الآراء التى انتهت إلى ترشيح كتابة الشعر الجاهلى فى عصره ، أو حتى كتابة معظمه استنادا من قبل بعض الدارسين إلى أن حضارة العرب والجنس السامى عامة قد اقترنت بالكتابة[٤]. ذلك أن اقتران الحضارة بالكتابة [٥] لايكفى لأن ينسحب على أكبر نتاج عربى إبداعى ؛ خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار - وهذا ضرورى - أن أمر الكتابة قد وزع بين مستويين: مستوى حيوى[٦] مرتبط بضرورات الحياة اليومية لضمان سلامة العلاقات بين الناس ، واستمراريتها على النحو الذى اقتضته كتابة الديون ، أو الصكوك التجارية أو الأحلاف القبلية أو المعاهدات ، ولدينا نماذج تاريخية متعددة تثبتها على غرار ما كان من صحيفة قريش ، وصحيفة الحديبية ، وما كان من رسائل الرسول ﷺ إلى القياصرة والأكاسرة والملوك داعيا إياهم للدخول فى الدين الجديد ، وكذا ما كان من حثه عليه السلام من الإفادة من الأسرى في تعليم أبناء المسلمين الكتابة فى مقابل فداء الأسير إذا علّم عشرة منهم، وقصة كتّاب الوحى معروفة من خلال أدواتهم التى كتبوا بها ، وقطع الجلد أو عظام الإبل أو اللخاف والعسب ، أو سعف النخيل ، إلى غيرها من الأدوات التى تعاملوا من خلالها كتابيا بصعوبة بالغة .

والاعتراف بوجود الظاهرة وارد ومؤكد بالنص القرآنى فى «ن، والقلم وما يسطرون» ومثله كانت الدعوة إلى الكتابة صراحة «الذى علّم بالقلم» وغيرها من الشواهد كثير مما لا يسمح المجال بسرده ، فهو مطروق ومتعارف عليه ،إذ يكفى هنا مجرد الإشارة إلى معرفة هذا المستوى من النمط الكتابى ، وتبين حدود الوعى به ، أو حتى الصدور عنه بما تقتضيه ظروف الحياة ، حتى لتطول آية الدَّيْن فى القرآن الكريم لتصبح أطول آية فى القرآن الكريم ، بما فيها من حث على كتابته وضرورة الإشهاد عليه والإملاء ضمانا للوفاء بحقوق الناس [٧].

فإن عدنا بالذاكرة إلى الشعر الجاهلى نفسه تجلّت لنا من الظاهرة الكتابية صور تشهد على معرفة العرب بها ، وربما كتابة القليل - والقليل جدا - من أبيات

الشعر وربما بعض مقطعاته ، أو حتى بعض قصائده ، ولكن الذاكرة الشفاهية تظل مجالا رحبا للإفاضة بالفخر بالحفظ ، والتلقى والذيوع والانتشار منذ قال الشاعر القديم .

فلأهدين مع الرياح قصيدة	منى مغلغلة إلى القعقاع
ترد المياه فما تزال غريبة	فى القوم بين تمثُّل وسماع

حيث كان التمثُّل والسماع هما المعيار الأول لمصداقية التلقى دون سواهما ، ولو كان الأمر رهنا بالكتابة لوقف الشاعر عند التصريح بها هنا – على الأقل – من قبيل الفخر بها وسيلة للتوثيق والانتشار . وعندئذ قد يتكشف مستواها الحضارى الذى امتد إلى حد كتابة شعره . فإن صحَّ لدينا ما أوردته بعض الأخبار من أن معلقة عمرو بن كلثوم كانت ألف بيت[٨] (ولم لا ؟) وما وصلنا منها لايتجاوز عشرها بقى الدليل مؤكداً على أن الحافظة الشفاهية التى تداولت المعلقة بهذا الطول قد نسبت منها أشياء ربما بدت مكررة أو معادة ، لتظل محاورها الكبرى شاخصة فى الصورة التى وصلتنا ، والتى تغنَّى بها أبناء قبيلة تغلب حتى تندر بهم خصومهم من «بنى بكر» حين أحالوها إلى «أنشودة قومية» يحفظها صغارها ويرددها كبارهم ، وهو هنا يؤكد دور الرواية فى تناقلها وتداولها ، خاصة إذا أخذنا بالقول الشائع على لسان شاعر بكرى معبرا عن ضيقه بهم :

ألهى بنى تغلب عن كل مكرمة	قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يروونها أبدا مذ كان أولهم	يا للرجال لشعر غير مسئوم

ولو أن الأمر ارتهن حقا بكتابتها لجاءنا النبأ اليقين بأنهم قد كتبوها ، وربما أنفقوا على كتابتها ما يعكس اعتزازهم بها ، أو حتى ما كان من صورة كتابتها ، إلى آخر ما قد ينبئ بعموم الكتابة للشعر الجاهلى ، أو ربما بخصوصيته لدى الشعراء فى تدوين معلقة ما ، وهو ما لا نجده مطروحا بشكل مؤكد .

أما ما تنوقل عن «زعم» ابن عبد ربه فى «العقد الفريد» [٩] من أن المعلقات قد علقت على أستار الكعبة بعد أن كتبت بماء الذهب على القباطى المدرجة بها ، فهو مالا يحتمل تصديقا لأكثر من سبب : بدءاً من الحذر من التصديق برواية الآحاد – بهذه الصورة المبسطة – التى فقدت عنصر التواتر فى المصادر التاريخية

حتى بدت قابلة لأن يشك فيها ولا تُحمل على الصدق ، بقدر ما يجوز حملها على الشك . وإلا لو صحّت كتابة المعلقات بهذه الصورة المتحضرة الراقية لكان لكتابتها دوىٌ آخر فى مصادرنا الأدبية ، ودراساتنا المعاصرة ، ولتواتر الخبر ليأخذ حيزاً كبيراً وتعليقات أكبر .

ولو صحّت لكان سهلا أن نتوقع كتابة الشعر الجاهلى جملة وتفصيلا ثم يبقى غياب الأخبار التاريخية حول المعلقات شاهدا على الشفاهية لا الكتابية ، فلو كانت مكتوبة أو معلقة على أستار الكعبة – على حد زعم الرجل – فماذا كان من موقف الرسول ﷺ والمسلمين إزاءها يوم الفتح الأكبر حين حطّموا الأصنام وأزالوا صور الأوثان الجاهلية منها – أى الكعبة – تنفيرا وتبغيضا لكل ما كان جاهليا (١٠)، ألم تكن المعلقات نتاجاً جاهليا يحكى فصولا من قصة الوثنية الجاهلية بما يستحق التعليق والتوقف من قبل المرويات التاريخية إن كان ثمة لها رصيد صحيح من الكتابة على هذه الصورة ؟

من هنا يصعب أن نتوقع أن الكتابة كانت أساس حركة الشعر ونقله وإلا فما قيمة الاندفاع – حتى فى مساق الدرس الاستشراقى لبلاشير – مثلا –إلى تأكيد الثقة فى دور الراوى الأمين على الأثر الشعرى باعتباره ثمرة حياة الجماعة بأجمعها ، ومناط اهتمام القبيلة أو العشيرة التى ينتسب إليها الشاعر (١١) ولو كانت الكتابة هى الأصل لخفّت حدة القول والحوار حول دور الراوى وربما تضييق موقع الرواة على خريطة العصر الجاهلى (١٢) ، وإذ بات من المؤكد أن العرب كانوا أمة اعتمدت على الذاكرة فى الاحتفاظ بتراثها الأدبى . وإلا يبقى علينا أيضا أن نقف عند تفسير ما حدث من جزع الحجاج بن يوسف (الأموى) من ذهاب قوم يعرفون شعر أمية (١٣) إلا كان الجزع على ضياع ما هو مكتوب وقتئذ ، وليس ما حفظ فى صدور الرواة، وهو ما لا يقبل عقلا ولا تاريخاً .

وإذا كان معروفا دور الجاحظ فى تبنى الرد على مطاعن الشعوبية ضد العرب ، فكان من المتوقع منه فى هذا السياق أن يتوقف عند الظاهرة الكتابية بشكلها الحضارى إن كان العرب قد امتلكوا ناصية من زمامها ، ولكن الكاتب الكبير الذى أرّخ للحياة العباسية كان يجعل من مزايا العرب – بدقته الموضوعية – أنهم كانوا أميين لا يكتبون (١٤) ويبنى عليها إنهم كانوا مطبوعين لا يتكلفون ، ولايلجأون إلى الاستعانة ، ولا يعانون من العى فى الكلام بحكم نبوغهم وفصاحتهم ، وتمكنهم من ناصية القول بفطرتهم القويمة (١٥).

ثم إن الجاحظ نفسه يضع الشعر من العرب موضعه المتميز من تخليد آثارهم حتى جعله موازيا لموضع البناء من العجم فى أداء نفس الغاية ، مما يدعونا إلى معاودة طرح نفس التساؤل المكرر ، فلو كانت الكتابة متحضرة لديهم لحرصوا على تخليد ديوانهم (شعرهم) من خلالها (١٦) ؛ خاصة أن الشعر - وهذا بدهى - كان قديما قدم تاريخهم سواء فى عصر التاريخ الأدبى الذى تجلت فيه ملامح الأوليات (١٧) أو ما قبل ذلك مما ظل مجهولا بسبب غياب الكتابة والتوثيق مما يضع أمامنا احتمال أن تكون القصيدة العربية قد مرت بأطوار ومراحل عدة قبل امرئ القيس ومهلهل بن ربيعة ، وربما تعثرت مراراً إلى أن اكتمل لها شكلها ونضج بناؤها واستقامت صورتها فى عصر التاريخ الأدبى المبكر على غرار ما تمدنا به المرويات - مثلا - من مكانة شاعر مثل أبى دواد الإيادى الذى يعدونه أستاذا لامرئ القيس منذ كان امرؤ القيس يتوكأ عليه (١٨) ومع هذا تبدو المسألة مثيرة لمزيد من التساؤل إن وضعنا فى الاعتبار - من جانب آخر - قول امرئ القيس نفسه :

عوجا على الطلل المحيل لأننا   نبكى الديار كما بكى ابن خذام

ليبقى السؤال هنا : ومن هو ابن خذام أو ابن حزام هذا الذى اهتدى امرؤ القيس بمسيرته فى بكائياته الطللية ؟ يبدو أن الإجابة ستظل غائمة وظنية بسبب غيبة الكتابة فى شكلها الحضارى ، ولو وجدت لاختلف الأمر كثيراً أمام الفرضيات القائمة على مجرد الظن الذى لا يغنى عن الحق شيئاً ، ولا يرقى إلى مساحة معقولة من اليقين المطمئن إلى مصداقية الظاهرة .

أما الظواهر الكتابية التى ورد حولها إشارات فى زحام المرويات من أن المرقش كان يكتب ، أو أن أباه قد دفعه وأخاه حرملة إلى نصرانى من أهل الحيرة فعلمهما الخط، (١٩) فلا نحسبها تضيف جديداً فى أمر كتابة الشعر فى هذا المسار المعرفى المحدد حول معرفة الكتابة ، وهو ما قد ينسحب بعد ذلك على وجود «الصحيفة» أو «الكتاب» أو «القلم» (٢٠) . ليظل ثمة بون شاسع بين ذكر الأدوات وبين وجود كتب تجمع الشعر الجاهلى ، أو - بهذا المعيار نفسه - النثر الجاهلى الذى نتوقع ضياع الكثير - وربما الكثير جدا - منه بسبب من غيبة التدوين .

ونظرا لسهولة حفظ المنظوم من القول والتصاقه بالذاكرة أكثر من المنثور من الوصايا والحكم والأمثال والخطب وغيرها ، كان للشعر حظ أوفر من البقاء فى ذاكرة العربى أكثر من النثر الفنى .

ومن ثم ظل من حقنا أن نعتد – أيضا – بكثرة الشعر الذى وصلنا أكثر من النثر حيث بدا الفكر المنمط شفاهيا نظما أسهل بكثير باعتبار ما فى لغة الشعر من التركيبية التى تساعد على استقراره فى الذاكرة ، وتداوله لحنا غنائيا عذبا مستساغا فى مقابل تحليلية اللغة النثرية ، مما يجعل من الصعب الاحتفاظ بها وتناقلها (٢١) .

وصفوة القول فى هذه الجزئية ما قد ينتهى إليه الحوار من إمكانية الاطمئنان إلى مهارة حفظ الشعر فى الثقافات الشفاهية ، على غرار ما نراه ممتدا فى مجتمع الحياة الشعبية من حفظ الأغانى ، بما فيها من السرعة والحيوية ، وبما تفرضه من نمطية الأداء والتكرارية وكما هو سائد فى الحكايات الشعبية والمواليا ، مما يمكن تمثله أيضا فى مسار الرحلة التاريخية الطويلة لشعرنا القديم على مدار الفترة التى سبقت حركة التدوين ذاتها .

(٢)

فإذا انتقلنا من الكتابية وقضاياها رفضا ، وتوقفنا عند الشفاهية وملابساتها قبولا ، فربما برزت أمامنا مشكلات تطرح نفسها حول طبيعة الثقافة الشفاهية ذاتها، ومساحة الذاكرة التى احتفظت بهذا الرصيد الضخم من العطاء الشعرى ، ثم درجة الثقة فى سلامة رحلته الزمنية التى قد نختلف حولها اختلاف القدماء أنفسهم (٢٢) ، إلى غير ذلك من تساؤلات تحتاج الى تأمُّل .

وإذا كان بعض الباحثين قد شغله أمر إنكار وجود جماعة من الرواة كانت مهنتهم الحفظ فى العصر الجاهلى (٢٣) فمن حقه علينا أن نتقبل نفى الاحتراف بهذه الصورة التى لم نرها إلا فى خضم التدوين المنظم فى العصر العباسى عبر دار الحكمة وغيرها من مصادر الفكر التى توقفت عند الجمع والتصنيف لعلوم الأوائل ، ثم امتد نشاطها عبر حركة الترجمة ، لكن المؤكد أن ثمة أنماطاً أخرى من الرواة ممن كانت مهمتهم – وليس مهنتهم – الحفظ حتى ليمكن أن نقسمهم إلى مجموعات :

١ – فمنهم أبناء الشعراء ممن أخذوا عن آبائهم حتى استحكم عودهم على غرار ماعرف من أمر كعب بن زهير – مثلا – مع أبيه حتى قبل شعره فتحول – آنذاك – من راوية إلى شاعر (٢٤).

٢ – رواة القبائل ممن اعتدوا بذاكرتهم واشتد شغفهم بالشعر ، فوجدوا فيه مادتهم الأولى التى تستحق أن يرددوها ، وأن يفاخروا بها الأقوام إرضاء لعصبياتهم القبلية من جانب ، وإشباعا لحاجاتهم الفنية والنفسية ، من جانب آخر .

٣ - رواة ينكبون على الشعر أملا فى تعلمه ، وربما لم يكن لهم حظ وافر من الإبداع ، فرصدوا منه - على الأقل - كمّا كبيرا من خلال مروياتهم التى تنوقلت خلفا عن سلف إلى عصر التدوين .

أما أجيال الرواة التى يمكن استبعادها من تلك الفترة فهم :

١ - رواة محترفون كانوا يتكسبون برواية الشعر ، وهؤلاء لعبوا دورا مهما فى عصر التدوين من خلال ما قاموا على جمعه من ذاكرة أبناء البادية ، حيث نزلوا عليهم يجمعون منهم ما حفظوه عن أسلافهم ، أو ربما استقبلوا من البدو قوماً فى حواضرهم ، واشتروا بضاعتهم الشعرية ليبيعوها للمدونين والمصنفين .

٢ - رواة مدونون يكتبون ويصنفون دواوين الشعر أو المختارات الموثقة التى نعرفها مثل المعلقات والمفضليات والأصمعيات وجمهرة أشعار العرب وغيرها، مما يعيد إلى ذاكرتنا - على الفور - ما كان من أمر المعلقات التى أطلق عليها حماد الراوية هذه التسمية منذ قام يجمعها ، وقد تم الاختلاف بعد ذلك حول عددها بين سبع ، أو تسع ، أو عشر ، ولو كانت قد كتبت فى عصرها لحسم الخلاف - ببساطة - سواء حول عددها - على الأقل - أو حتى حول تعدد مرويات بعض أبياتها(٢٥) .

وسواء أبدأ التدوين فى أواخر القرن الأول الهجرى ، أو مع مطالع القرن الثانى يظل مؤكدا أن الرحلة الشفاهية قد طالت بالشعر الجاهلى عبر وعاء الذاكرة العربية الحافظة ، تلك التى احتوته فى عباءة الراوى القديم ، منذ اعتد بالرواية إلى أن تعددت المراحل بين التلقائية والاحتراف ، حتى فى مرحلة التدوين ذاتها(٢٦) .

وكان طبيعياً أن تلعب الأسواق الأدبية دوراً بارزاً ومميزاً فى هذا الصدد باعتبارها أحد عوامل ذيوع المرويات الشعرية وانتشارها بين أهل الشمال والجنوب، مما أدى - بدوره - إلى تقارب لغوى بين شعراء الجزيرة من أدناها إلى أقصاها . وبات من المتوقع - بهذا الشكل - أن يكون لكل شاعر راوية أو أكثر ، يتبنى ترديد شعره ونقله ، وربما يلازمه حتى يجيد الأخذ والتعلم منه ، وهو ما امتد - أيضاً - إلى القبيلة حيث كان لها رواتها الذين يروون أشعارها بحرص وحذر شديدين حفاظا على تاريخها ، وإذاعة لمناقبها ونشراً لمثالب خصومها ، سواء أكان مجال الإنشاد فى مجالس القوم أو مجالس السمر أو عبر الأسواق الأدبية(٢٧) . ولا أدل على استمرارية الشفاهية باعتبارها وعاءً ومصدرا ثقافيا يعتد به فى حفظ ذلك

الأثر الجاهلى من قول الفرزدق وهو بصدد الفخر بما حفظه من أقطاب مدارسهم ، حيث يذكر منهم النابغة الذبيانى ، والنابغة الجعدى ، والنابغة الشيبانى ، وزيد الخيل وامرئ القيس ، والحطيئة ، وطرفة ، وأعشى قيس ، وأعشى باهلة وأبا الطمحان القينى ، وحسان بن ثابت ، ولبيد بن ربيعة ، وبشر بن أبى خازم وأوس ابن حجر والنجاشى فى أبياته المشهورة :

وهب القصائد لى النوابغ إذ مضوا	وأبو يزيد وذو القروح وجرول
والفحل علقمة الذى كانت له	حلل الملوك كلامه لا ينحل
وأخو بنى قيس وهن قتلنه	ومهلهل الشعراء ذاك الأول
والأعشيان كلاهما ومرقش	وأخو قضاعة قوله يتمثل
وأخو بنى أسد عبيد إذ مضى	وأبو دؤاد قوله يتنخل
وابنا أبى سلمى زهير وابنه	وابن الفريعة حين جد المقول
الجعفرى وكان بشر قبله	لى من قصائده الكتاب المجمل
ولقد ورثت لآل أوس منطقا	كالسم خالط جانبيه الحنظل
والحارثى أخو الحماس ورثته	صدعا كما صدع الصفاة المعول

وهكذا افتخر الشاعر الأموى بقدرته على تتبع توالى فحول المدرسة الفنية التى أسست للشعر الجاهلى ممن شغلوا الساحة الفنية حتى أطلقت بعض المصادر على أساتذتها وتلاميذها مدرسة «عبيد الشعر» ، وغيرها أسماهم (صناع الشعر) أو فحول الشعراء ، وما يهمنا منهم هنا أنهم ضمنوا لنا تواصل سلسلة الرواة والمبدعين إلى أن سلّموا الرواية إلى طبقات الرواة المدونين فى القرن الثانى ، وربما ضاع فى الطريق شىء كثير من هذا الشعر ، وهو أمر لا نستطيع رده ، وليس من حقنا رفضه أو المصادرة عليه منذ استشعره الناقد القديم فى قوله (ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله ، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير)(٢٨).

وبناء على هذا الطرح يصعب أن نتقبل – أو حتى نصدق – أن الرواة فى عصر متأخر قد انتحلوا الشعر فى وقت كانوا يعيشون فى ظروف حضارية مغايرة كثيرا جدا لظروف الصحراء العربية وحياة بواديها ، فإن صح تلاعبهم بمفردات نسيت أو طواها الزمن ، فلا يتصور أنهم انتحلوا الكثير من هذا الشعر الذى ظلّ دالاً

على مقومات الحياة الجاهلية فى باديتها وحواضرها على حد سواء .

ولا أدرى سببا لغرابة تصوُّر اتساع مساحة الذاكرة الشفاهية لدى العربى القديم ، فهل كان تدوين الحماسات من قبل شاعر مثل أبى تمام ، أو البحترى إلا صدورا عن مخزون ذاكرة الشاعر نفسه ؟ وهل كانت نصيحة أبى تمام لتلميذه البحترى بأن يحفظ من أشعار العرب القدماء عشرة آلاف بيت ثم ينساها إلا مؤشراً من مؤشرات الاعتداد بالذاكرة الحافظة حتى فى عصر التدوين ! أما درجة الثقة فى رواة الشعر فتأخذ منعطفا آخر يفصل لنا فيه المؤرخون بين طبقات الرواة ، ودرجات التوثيق التى طرحت حول المدارس بين الكوفة والبصرة وبغداد ، أو حتى بين أعلام الرواة على اختلاف بينهم ، على نحو ما أذيع - مثلا - حول التشكيك فى دقة حماد الراوية وخلف الأحمر أو توثيق المفضل والأصمعى وأبى عمرو ابن العلاء وأبى عبيدة بن المثنى وغيرهم من رواة الأجيال التالية من اللغويين وأصحاب الموسوعات الأدبية(٢٩).

وتظل شهادة القدماء هادية إلى الاطمئنان - إلى حد معقول - إلى معظم مرويات الشعر إذا أخذنا فى الاعتبار بما طرحوه حول الثناء على رواة الشعر ، حتى صوروهم أعقل من رواة الحديث ، لأن رواة الحديث يروون مصنوعا كثيراً ، ورواة الشعر ساعة ينشدون المصنوع ينتقدونه ويقولون : هذا موضوع(٣٠) .

وهكذا استمر الميل إلى محاكاة القديم وجمعه صدورا عن الوعى الشفاهى والذاكرة العميقة التى استوعبت ذلك الركام الشعرى المتراكب ، بما حمله من القدرة على حكاية فصول من قصة الإبداع العربى المبكر ، وأسهم فى ضمان وصوله إلى فحول عصر الحداثة العباسية وما بعدها .

ويبقى من حقنا هنا أن نطرح سؤالا ومن واجبنا أن نلح فى البحث عن إجابة موجبة أو حتى سالبة عليه ؛ فإذا كانت الملاحم الكبرى قد تدوولت شفاها وجماهيريا حتى قيل أن دور الهوميرية توقف عند حد جمع ذلك الشفاهى من أفواه الجماهير ، فما غرابة أن يكون ذلك من شأن شعرنا القديم الذى نعده - بهذا المعيار - منظومة ملحمية كبرى استوعبت تيارات المرحلة حربية كانت أو غير حربية ، حتى تم نقلها عبر الرواة إلى الأجيال التالية . وبصرف النظر عن مدى التكرارية أو سيادة النمطية التى قد تكون سمتا للشفاهية ، وقد تكون أيضاً من سمات المراحل الكتابية ؛ فإن وجود النماذج المتنوعة بين الطوال والمقطعات ، بين شعر القبائل - مثلا - وشعر الصعاليك ؛ وما بينهما من مفارقات فنية إنما يظل شاهداً على

التعددية فى سياق مدارس الفن الشعرى التى اعتد بها العربى القديم فى كل الأحوال .

كما يبقى سؤال آخر : وماذا عن مرحلة عصر صدر الإسلام التى دارت حولها الاتهامات والادعاءات بأن الإسلام قد نفّر من نظم الشعر وروايته وأن العرب قد شغلوا بالجهاد وتشاغلوا عن قول الشعر ، أو أدهشوا ببلاغة القرآن وانصرفوا عن الشعر لأنه نكد لا ينبت إلا فى الشر[٣١] ، ففى مجملها أقوال تستحق المناقشة فى سياقات علمية ومناطق بحثية أخرى ، ولكنا نكتفى هنا بالإشارة إلى أن ظاهرة رواية الشعر لم تتوقف فى هذه المرحلة ولا فى غيرها على الإطلاق ، وأن المقدمات المطروحة حول دهشة العرب وانبهارها بالإسلام لم تنته إلى إيقاف ألسنتهم عن قول الشعر ، أو ترديده وروايته فى سبيل نصرة الدعوة الإسلامية ، أو – على الأقل – فى سبيل تأكيد ذواتهم القومية ، أو ضمان استمراريتها من خلال الشعر باعتباره ديوانهم الأول ، وعلمهم الذى لم يصح لهم أفضل منه ، وفى كل الأحوال فلدينا من الشواهد النصية والتاريخية ومن الرؤى النقدية ما يوقفنا على حقيقة واضحة مؤداها أن عصر صدر الإسلام لم يمثل انقطاعا – بحال – فى مسيرة الرواية الشفاهية التى استمرت عبر الأموية وصولاً إلى مرحلة التدوين فى العباسية .

وأخيراً نشير – مجرد إشارة – إلى الطبيعة النوعية للظواهر الفنية التى ربما ارتبطت بالشفاهية ، على غرار ما تردد حول كثرة العطف فيها أو كثرة حروفه ، أو شيوع التردد فى اللفظ أو صيغ التكرار ، أو الإطناب ، مما قد يوهم بخصوصية الخطاب الشفاهى أو ربما يضع حدا فاصلا بينه وبين الخطاب الكتابى ليظل اعتدادنا بمجمل هذه الخصائص قائما ، ولكن دون أن نستند إليها كلية كما لو كانت الحد الفاصل بين الشفاهية والكتابية ، فثمة حضور للآخر وقع عن طريق التجريد الذهنى الذى كثرت معه ضمائر الخطاب ، وكثر فيه تجريد الأنا وهناك الارتجال وكثرة من الأساليب الخطابية ، وشبه الخطابية ، وهناك القيم الفنية والإنسانية العالية فى كل صور الإبداع الشفاهى ، ولكن المؤكد أن كل هذه السمات ستظل قسمة مشتركة بين كل صور الإبداع وإلا حكمنا بتوقفها – أو باختفائها – فى المراحل الكتابية ، وهو ما يصعب الزعم به فى الأعصر العباسية أو ما بعدها ، فما زال الشاعر العربى الذى يكتب ديوانه أو يكتبه له رواته يصدر عن منطق المرحلة الشفاهية ، سواء أفسرنا الموقف باعتباره استنادا إلى التقاليد والموروثات أو حتى من منطلق الاعتداد به إبداعا ذاتيا يدخل فى إحدى دوائر التجديد والابتكار .

هــوامش المبحث

١ - الأغانى ٦/٩٤ .

٢ - وقد اجتهد أبو عبيدة معمر بن المثنى فى جمع نقائض جرير والفرزدق فأرضى من خلالها شعوبيته ويهودية أجداده ، ثم جمع أبو تمام نقائض جرير والأخطل استكمالا لنشاطه فى الحماسة والوحشيات .

٣ - وهو صاحب البيت المشهور :

أخط وأمحو الخط ثم أعيده   بكفّيَ والغربانُ فى الدار وُقّعُ

(ديوانه ٢/٧٢١) .

٤ - انظر د. نجيب البهبيتى فى تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ص ٥١ ، وناصر الدين الأسد فى مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية .

٥ - مع اختلاف فى إطلاق التسمية على هذا المستوى بين الحياتية أو الاجتماعية على النحو الذى تبناه الدكتور يوسف خليف فى كتاب «دراسات فى الشعر الجاهلى » فى فصل «الرواية والتدوين» .

٦ - سورة البقرة الآية ٢٨٢ .

٧ - راجع المفضليات .

٨ - تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى .

٩ - العقد الفريد لابن عبد ربه .

١٠ - ودليل ذلك حتى فى سياق خطبة الرسول ﷺ فى حجة الوداع حين جعل «مآثر الجاهلية موضوعة باستثناء السقاية والسدانة» .

١١ - تاريخ الأدب العربى - العصر الجاهلى ١٠١ .

١٢ - د. خليف ٢١ .

١٣ - الأغانى ٤/١٢٣ .

١٤ - خاصة الجاحظ حين أعطى كل أمة حقها من التحضر على غرار ما سجله لليونان من فلسفة ومنطق ، وبالهنود من الحكمة ، والفرس من الرئاسة والحكم.

١٥ - البيان والتبيين للجاحظ .

١٦ – الحيوان ١/ ٣٦ / ٣٧

١٧ – ومن المؤكد أيضا أن العرب كانوا يطمحون إلى ذلك ولكن الطموح شيء وصعوبة أدوات الكتابة فى غيبة صناعة الورق والأحبار شيء آخر مختلف تماما مما يؤكد صحة فرضية النقل الشفاهى على كل ما سواها .

١٨ – ونحن ندرك طبيعة الاختلاف حول الأوليات بوجه عام ، وحول شعر الجاهلية على وجه التحديد طبقا للنظرية القائلة بالرجز وغيرها ممن قال بالمقطّعات أو الأبيات المفردة وقد فصل القول فى هذه المسألة د. خليف فى سياق مبحث أولية الشعر الجاهلى ضمن كتاب «دراسات فى الشعر الجاهلى» .

١٩ – العمدة ١/ ٦١ .

٢٠ – الأغانى ٦ / ١٣٠ .

٢١ – يؤخر فيوضع فى كتاب فيدخر .... ليوم الحساب أو يعجل فينتقم .

وقول طرفة :

كسطور الرمد رقشه ... بالضحى مرقش يشمه

(ديوان طرفة ٤٠٧) .

والمرقش :

الدارُ وحشٌ والرسوم كما ... رقَّش فى ظهر الأديم قَلَم

إلى جانب كتاب قريش ، وكتاب ثقيف ، كتاب تميم وغيرها

٢٢ – خاصة أن أمر غنائية الشعر الجاهلى بات مؤكدا منذ صار الأعشى صناجة العرب ، ومنذ دعا حسان إلى التغنى بالشعر فى قوله المشهور :

تغنَّ بالشعر إما كنت قائله ... إن الغناء لهذا الشعر مضمار

٢٣ – فليس مؤكدا – مثلا – ما انتهى إليه الجاحظ من أن الشعر الجاهلى صغير السن حديث الميلاد بين مائة وخمسين ومائتى عام ، إذ ربما طال عمره إلى ما قبل ذلك بكثير بما لم تتحقق من صحته المصادر القديمة ولا حتى الدراسات المعاصرة إلا ظنا فحسب .

٢٤ – مرجليوث فى أصول الشعر العربى ٢٠ .

٢٥ – وقد أدرج اسم كعب مع الحطيئة ضمن سلسلة مدرسة «عبيد الشعر» التى بدأت من الطفيل الغنوى وأوس بن حجر ثم بشامة بن الغدير (خال زهير) ثم زهير ، ثم ابنه كعب والحطيئة ، ثم امتدت مع هدبة بن الخشرم وجميل بن

معمر لتشهد دورها فى الأموية على يد الأخطل والراعى النميرى وغيرهما .

٢٦ - ومن الواضح أن الاحتكام إلى عدد المعلقات ظل مرتهناً بمن دونوها على اختلاف اتجاهاتهم ثم امتد هذا الارتهان إلى شراحها فكانت سبعا عند الزوزنى وتسعاً عند أبى جعفر النحاس وعشرا عند التبريزى وابن الأنبارى .

٢٧ - وثمة فرق مهم بين الاحتراف فى الشعر على نحو ما يروى عن مدائح النابغة واعتذارياته للنعمان ، بين احتراف الرواية بعيدا عن ساحة الكتابة مما يزيد من خطر دورها ويؤكد على أهميتها من ضمان سلامة وصول الموروث إلى المرحلة الكتابية .

٢٨ - وهنا تتجلى علة احتفاء القبيلة العربية بمولد فارس أو شاعر ، فإن الجمع بين الفروسية والشعر مثّل كسبا قبليا جامعا بين الحسنين ، وهو ما يبرر ما كانت تقيمه القبيلة من الولائم والأعراس لتهنأ بمولد شاعر مما لا يعنى ولادته الحقيقية ، ولكنها ولادته الفنية بعد اكتمال مرحلة النضج التى غالبا ما تأتى نتاجاً طبيعيا لمرحلة الرواية التى تحكى تلمذته على كبار أساتذة المرحلة .

٢٩ - الطبقات ٣٣ .

٣٠ - حيث امتدت أجيال الرواة ومدارسهم خاصة فى زحام الشواهد النحوية واللغوية عند أقطاب اللغويين ممن شغلتهم دواوين الشعراء جمعا وتدوينا على نحو ما نعرفه عن دور ثعلب وابن حبيب وابن السكيت والسكرى وغيرهم ممن شارك فى تحويل التدوين إلى بعد موسوعى متميز عند أبى الفرج الأصفهانى بين دفتى كتابه الضخم «الأغانى» .

٣١ - ذيل الأمالى ١٠٥ .

٣٢ - ليس هنا مجال طرح القضية تفصيلا ، ولكن الإشارة الهامشية هنا واجبة ، خاصة حول ما رددته مصادرنا القديمة من هذه الأقوال ، ولا مانع من أن نحسن الطن بأصحابها فيما وقعوا فيه من أخطاء تنافرت النتائج فيها مع المقدمات ، ولكن الذى يجب الإشارة إليه ضعف أدلة الدراسات المعاصرة (استشراقية أو عربية) حول هذا الادعاء استنادا إلى أدلة نصية أو تاريخية مجتزأة بما يستحق الرفض والمناقشة (انظر مثلا فى تبنى هذه التفاصيل كتابنا أشكال الصراع فى القصيدة العربية جـ٢) ، إلى جانب الدراسات الكبرى التى طرحها الدكتور شوقى ضيف فى العصر الإسلامى ، والدكتور يوسف خليف فى (الشعر الأموى : دراسة فى البيئات) وغيرها .

البُعد الرابع

حول الشعر والدعوة

فى عصر صدر الإسلام

"صيغ التحول من الوثنية إلي التوحيدية"

(١)

بدأت المزاوجة المعجمية تفرض نفسها على الشعراء المخضرمين . وبدأت الألفاظ الإسلامية والصور تتناثر بين الأبيات فى شعر تلك المرحلة التى بدت ذا طبيعة خاصة تميز بها شعراؤها خاصة منهم شعراء المدينة المنورة ، إذ غلب على معظم إبداعهم عنصر التقرير أكثر من التصور ، وكثرت الصياغة المباشرة حتى غلبت على نتاج المرحلة ، وكأنما جاءت التقارير ضرورة تتسق مع طبيعة تلقى الشعراء للفكر الدينى الجديد ، فإذا بالشاعر يدير حواره حول قضايا الرسالة ، فيذكر رسول ﷺ ورسالته ويستوقفه أمر جبريل كواسطة للوحى بين الله سبحانه وتعالى وبين رسوله عليه الصلاة والسلام ، فيسجل ما يعرفه عن القرآن الكريم أو إعجازه وتشريعه ، ومن صورة النبى عليه السلام وغزواته ، وموقف المسلمين من الأنصار أو المهاجرين ممن آمنوا به وأزروه . أو موقف كفار مكة ممن عاندوه وحاربوه ، وبذا أدخل الشاعر من معجم الإسلام ما يتعلق بقضايا العقيدة دون أن يتوقف عند فلسفتها ، أو تلمس ما وراءها من أبعاد جدلية يناقشها أو يحللها أو يتخذها مادة لمناظرة أو حوار أو جدل ، ذلك أن أبناء ذلك الجيل قد تحولوا عقائديا من وثنية غائمة أغرقهم ضلالها فى تيه عميق من الجهل إلى ما أنقذهم به الدين الجديد منذ سلّم به منهم فريق ، فأمن ونصر الرسول ﷺ . ولم يشغل أبناؤه من أمرهم بجدل ، أو فلسفة رفض ، على نحو ما شغل به المشركون فى مكة ، وعلى نحو ما عرضه القرآن الكريم فيما يتعلق بأسلوبه عليه السلام فى نشر الدعوة طبقاً للمبدأ الإسلامى الذى هداه إليه ربه سبحانه وتعالى : ﴿ ادْعُ إلى سَبيلِ ربِّك بالْحكْمة المَوْعظة الْحَسنَة وَجَادلْهم بالتّى هيَ أَحْسَنُ﴾[1] وما شهد له به الله سبحانه وتعالى من كرم الخلق وسماحته ﴿ وَإنَّك لَعَلَى خُلقٍ عَظيم(٤)﴾[2] ومن وداعة القلب ولطف المعشر فى التعامل مع جمهور البشر علامة من حوله ﴿ولَوْ كُنتَ فَظاً غَليظَ القَلْب لانفضُّوا منْ حولك﴾ [3] أو من شدة حرصه عليه السلام على المسلمين ممن ناصروا دعوته ونصروه فكانوا ﴿أشداء على الكفار رُحماء بينهم﴾[4] ، وما كان منه عليه السلام فى

(١) سورة النحل : ١٢٥ .

(٢) سورة القلم : ٤ .

(٣) سورة آل عمران : ١٥٩ .

(٤) سورة الفتح : ٢٩ .

سعة رحمته بهم ﴿لَقَدْ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مِنْ أَنفُسِكُمْ عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُم بِالْمُؤْمِنِينَ رَءُوفٌ رَحِيمٌ(١٢٨)﴾ (٥).

ومن هذا المنطق بأبعاده المختلفة تبدو المؤشرات الأولى لانعكاسات المعجم الإسلامي من خلال شعراء تلك الفترة ، فإذا بالشاعر في المدائح النبوية – مثلا – يتجاوز الملامح التقليدية التي رصدت في صورة البطولة الجاهلية ، على ما قد يشوبها من عنف وعدوانية أو فوضى الغزو والثأر ، لتتحول على يديه إلى صورة منضبطة ينبثق منها الحس الإسلامي الجديد ، وينسبها الشاعر دائما إلى الله سبحانه وتعالى ، ويعرض من خلالها موقف فريق المسلمين والمشركين ، فإذا بملامح البطولة تتراءى مجسدة في مكانة رسول الله عليه الصلاة والسلام هادياً للأمة وبشيراً بالحق على حد قول حسان بن ثابت الأنصاري :

وقال الله قد أرسلتُ عبداً
يقول الحق إن نفع البلاء

شهدت به فقوموا صدقوه
فقلتم : لا نقوم ولا نشاء(٦)

إذ يبدو الممدوح هنا بطلا من طراز خاص فهو : عبد الله ، لا يقول إلا حقا، أتى قومه اختبارا لهم ، فشهد به فريق وكذّبه آخرون ، وهي ملامح تبدو جديدة تماما في عالم الفضيلة التي رسمها المادح لممدوحه وأصداء موقف جمهوره منه .

وكذا كان تعبير كعب بن مالك الأنصاري أيضا :

وكان لنا النبي وزيرَ صدق   به نهدى البرية أجمعينا(٧)

وكعب بن زهير :

إن الرسول لنورٌ يُستضاء به   مهنّدٌ من سيوف الله مَسْلولُ(٨)

---

(٥) سورة التوبة : ١٢٨ .

(٦) ديوان حسان : ١٧ .

(٧) ديوان كعب بن مالك : ١٨٨ .

(٨) ديوان كعب بن زهير ١٥٠ .

إذ تبدو البطولة رهنا بعموم الدلالة على صدق رسالة البطل التى يحرص الشاعر على التصديق بها ، حتى ليبدو البطل هاديا لأمة بأكملها ، يساعده من صدق به ويرتدى معه درع البطولة ، ولكن بطولته المطلقة تظل سائدة متميزة ، ففيها نور اليقين والهداية ، وفيها قوة البطل على نشر الدعوة المسندة إليه . جهادا دينيا بالدرجة الأولى .

ويشتد حرص الشاعر على تسجيل إيمانه بالرسول ﷺ من منطق الحس الغيبى ، خاصة حين يسلّم بالمبادئ العقائدية حول صدق الرسالة ، وتأكيد الإيمان بمصدرها واليقين بواسطتها ، على غرار قول حسان :

وجـــبريلٌ رسولُ الله فينا   وروح القدس ليـس له كفـــاء

ومن ثم راح شاعر العصر يسجل ما يستطيع من ملامح إيمانه بالدعوة من منطق الاقتناع بها من جانب ، والخوف من عقاب الله - سبحانه - من جانب آخر ، صوّره قول النابغة الجعدى :

أتيتُ رســـولَ اللّه إذ جـــاءَ بالهـــدى

ويتلو كـــتـــاباً كـــالمَجَـــرَّة نَيِّـــرا

أقـيمُ علىَ التّــقْـــوىَ وأرضىَ بفـــعلهـــا

وكنت من النار المُخُـــوفـــةِ أحْـــذَرا [٩]

إذ يتخذ الشاعر مادته اللفظية من : رسول الله - الهدى - الكتاب - النور - التقوى - الرضى - الحذر من النار ، فكانت الصياغة إسلامية المصدر سواء دخلت بالأبيات إلى عالم المدح أو الفخر أو غيرهما .

ومن منطلق الإيمان بأصول الدعوة الإسلامية - على هذا النحو - راح بعض الشعراء يعرض من الجوانب الدينية ما حاول طرحه فى شعره ، وهو فى ذلك لم يكن يستوحى المعانى أو الصور من معجم الجاهلية الموروث فحسب ، بل بدا المعجم الإسلامى أساسا جديداً لمادة التصوير على النحو الذى صوره النابغة الجعدى أيضاً فى قوله وقد اسقط معجمه الجاهلى تماما من الاعتبار هنا :

(٩) شعر النابغة الجعدى ٥٧ .

الحـــمـــــــدُ لله لا شـــــريك لـه
من لَمْ يَقُلْهـــا فنفـــسَـــه ظَلمَـــا
المولج الليل فى النهـــــار وفى اللـ
يل نَهـــــاراً يُفـــــرج الظُلمَـــا
الخـــافض الرافع السمـــاء على الأر
ض ولم يبن تحــتـهـــا دَعَـــمـــا
الخـــالق البـــارئ المصـــور فى الأرحـ
ام مـــاءً حــتى يصــيـــر دمـــا
من نطفـــة قـــدَّرهَا مُـــقَــــدِّرها
يخلق منهـــا الأبشـــار والنَّســـمـــا
ثُـــمَّ عظـــاما أقامـــها عُصَـــبُ ثُـــمَّ
تَ لحـــمـــا كـــسَـــاهُ فـــالتـــأمـــا (١٠)

حيث يستوحى من الدلالات القرآنية ضرورة حمد الخالق سبحانه وتعالى ، ومع الحمد يرصد ضرورة التوحيد وعدم الشرك بالله مما يقترب من كثير من معانى الآيات ﴿قُلْ إنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ يُوحَى إِلَى أَنَّمَا إِلَهُكُمْ إِلَهٌ وَاحِدٌ فَمَن كَانَ يَرْجُو لِقَاءَ رَبِّهِ فَلْيَعْمَلْ عَمَلاً صَالِحاً وَلا يُشْرِكْ بِعِبَادَةِ رَبِّهِ أَحَداً(١١٠)﴾(١١). وكذا من قوله تعالى ﴿تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَتُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ﴾ (١٢) .

ومن الآية الكريمة ﴿رَفَعَ سَمْكَهَا فَسَوَّاهَا(٢٨)﴾ (١٣)، و ﴿رَفَعَ السَّمَوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا﴾ (١٤)

﴿هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ﴾ (١٥) .

(١٠) الشعر والشعراء ٢٥٣ .
(١١) سورة الكهف : ١١٠ .
(١٢) سورة آل عمران : ٢٧ .
(١٣) سورة النازعات : ٢٨ .
(١٤) سورة الرعد : ٢ .
(١٥) سورة الحشر : ٢٤ .

وكذا كان موقفه من الآيات التى تحكى مراحل خلق الإنسان فى مثل قوله تعالى : ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإنسَانَ من سُلالَة من طين(١٢) ثُمَّ جَعَلْنَاهُ نُطْفَةً فِى قَرَارٍ مَكِين(١٣) ثُمَّ خَلَقْنَا النُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظَاماً فَكَسَوْنَا العظام لَحْماً ثُمَّ أنشأنَاهُ خَلْقاً آخَرَ فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالقين(١٤)﴾(١٦) ومن قوله تعالى ﴿ أَوَ لَمْ يَرَ الإنسَانُ أَنَّا خَلَقْنَاهُ مِن نُّطْفَةٍ فإذا هُوَ خَصِيمٌ مُّبِينٌ﴾(١٧) .

وعلى هذا النحو كانت روح الوضوح والإبانة أشد سيطرة على أذهان شعراء ذلك الجيل ، فظهروا شديدى التأثر بقيم الدين الجديد ومعجمه ، شديدى الالتزام بمبادئه ، حتى جعلوا من شعرهم معرضا طيبا لها ، صحيح أنهم ظلوا على صلة وثيقة بالشكل الفنى للقصيدة الجاهلية . ولكنهم لم يقصروا عن طرح القيم الجديدة من خلال ذلك الشكل – على تنوع مستوياته – بين قصائد طوال أو قصار أو مقطوعات أو حتى رجز ، وفى غير حاجة إلى تعليق شيوع التقريرية ومباشرة الأداء بما يتسق مع إيقاع الحياة الجديدة ، وطبيعة الموضوعات المعالجة فى ظلالها .

فثمة فروق مؤكدة بين موضوعات كالمدح أو الهجاء مما يتطلب إعدادا خاصا يعتد فيه الشاعر بموقف المتلقى ، وبين حديث الشاعر هنا حول دينه كما لو كان ضربا من مناجاة الذات ، أو هى الرغبة فى إفهام جمهوره ووعظه ، فلا يهمه هنا أن يقف طويلا عند ملكة خياله بقدر وقوفه عند مادة معتقده .

كما يلاحظ – أيضاً – على شعراء هذا الفريق أنهم ظلوا شديدى الصلة بالمصدر القرآنى ، يأخذ الواحد منهم منه بحرص شديد ، حتى ليكاد يقترب من الصياغة اللفظية للآية ، ولا غرابة فى ذلك فى فترة لم يكن مطلوبا من أولئك الشعراء ولا من المنتظر لديهم أن يفلسفوا قضايا القصيدة ، أو أن يشغلوا عن تفسير الآيات القرا ئية إلى تأويلها ، وخاصة أن تلك القضايا ظلت واضحة وضوح التساؤلات ، وما يليها من بيان الإجابات الشافية من قبل رسول الله ﷺ ، إلى جانب ما نص عليه الإسلام من فتح باب الاجتهاد للعقل كمصدر ثالث لفهم العقيدة بعد الأخذ بكتاب الله وسنة نبيه عليه الصلاة والسلام وقياس الأحكام على ضوء ما جاءا به من صيغ التشريع .

(١٦) سورة المؤمنون : ١٢ ، ١٣ ، ١٤ .
(١٧) سورة يس : ٧٧ .

وعلى هذا النحو بدا الشاعر المخضرم واضح العقيدة وضوح لغته وشعره ، فلم يشأ أن يصل بمبادئها إلى درجات من التعقيد ، بقدر ما اكتفى بما أخذه منها عن اقتناع ، مما دفعه إلى الجهاد فى سبيل الانتصار لدين الله ، وهو يصرح بذلك ويطرحه من منظور دينى محض ، يدحض به شريعة الغزو ورفض منطق البطش الذى شاع فى الجاهلية ، فإذا بالنابغة الجعدى نفسه يرفض مطلب زوجته التى راحت تناشده البقاء خوفا عليه من الموت ، فيجيبها بأنه لا عذر له إن هو تقاعس عن الخروج مجاهدا فى سبيل الله ، ومنفذا تعاليم الكتاب الكريم ، يقول مبررا حتمية خروجه :

يا ابنةَ عَمِّى كتابُ الله أخْرجَنى
طَوْعا وهل أمنعنَّ اللهَ ما فعَلا

فإن رجَعتُ فَربُّ الناس يُرجِعُنى
وإن لَحقْت بربى فابتَغى بَدلَا

ما كنت أعرجَ أو أعْمىَ فيعذُرنى
أو ضارعاً من ضنىً لم يستطِع حولَاْ [18]

وكأنا به يردد من منطق الجهاد دعوة القرآن الكريم إليه :

﴿يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ﴾ [19].

﴿كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ وَهُوَ كُرْهٌ لَكُمْ﴾ [20] .

﴿وجاهدوا فى الله حق جهاده﴾ [21] .

﴿ليس على الأعمى حرج﴾ [22] .

﴿وَمَا لَكُمْ لا تُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَالْمُسْتَضْعَفِينَ مِنَ الرِّجَالِ﴾ [23] .

---

(١٨) ديوان النابغة : ١٦٨ .
(١٩) سورة التوبة : ١١١ .
(٢٠) سورة البقرة : ٢١٦ .
(٢١) سورة الفتح : ٧٨ .
(٢٢) صورة النور : ٦١ .
(٢٣) سورة النساء : ٧٥ .

بل كأنه يعكس معجمه اللفظى من خلال كتاب الله ، وقد أطاع دعوته ، فكانت دافعاً لإصراره على الخروج ، ثم أطاعه مرة أخرى حين استقى منه مبرراته وإيمانه المطلق بقضاء الله وقدره .

ولا شك أن شاعر العصر بدا قانعا بما التقطه من هذا المعجم الإسلامى ، فكان امتداداً لسعادته باعتباره مسلما ، على النحو الذى صاغه لبيد فى قوله شاكرا الله على نعمة الإسلام ، وقد طال به الأجل حتى أسلم :

الحمد لله إذ لـم يأتنى أجـلى

حتى كسانى من الإسلام سربالا (٢٤)

على ما فى البيت من جمال التصوير الذى جسد فيه الشاعر الإسلام وقد اكتسى سرباله قبل وفاته مما يكمل مقولة التوحيد التى رددها – إعجابا بها – رسول الله ﷺ :

ألا كـل شئ ما خـلا الله باطـل وكل نعـيم لا محـالة زائـل

وكذا كان ما سجله عبد الله بن رواحة فى تحذيره لأبى سفيان بن الحارث من عدم إسلامه ، وتهديده بصور العقاب الآجل والعاجل فى الدنيا والآخرة :

فـأبلغ أبا سـفـيـانَ إمّـا لقـيـتَـهُ

لئن أنت لم تُخلِص سُـجـودا وتُسْلِمِ

فـبـشّـر بخـزى فى الحـيـاة مـعـجل

وسـربال قـار خـالداً فى جـهـنم (٢٥)

حيث استمد مادته من مؤشرات الآيات القرآنية ﴿فَاسْجُدُوا لِلَّهِ وَاعْبُدُوا(٦٢)﴾(٢٦) .

﴿بَلَى مَنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ فَلَهُ أَجْرُهُ عِندَ رَبِّهِ﴾ (٢٧) .

﴿لهم عذابٌ فى الحياة الدنيا ولعذابُ الآخرة أشق﴾ (٢٨)

﴿سرابيلهم منَ قطرانٍ وتَغشَى وُجوهَهُمُ النَّارُ(٥٠)﴾(٢٩) .

(٢٤) ديوان لبيد .
(٢٥) ديوان عبد الله بن رواحة .
(٢٦) سورة النجم : ٦٢ .
(٢٧) سورة البقرة ١١٢ .
(٢٨) سورة الرعد : ٣٤.
(٢٩) سورة إبراهيم : ٥٠ .

وكان مع حسان فى اتجاه واحد ضد أبى سفيان الذى صوره حسان معتديا:

هجوتَ محمداً فأجبْتُ عنه	وعند الله فى ذاك الجزاءُ
أتهجوهُ ولستَ له بكُفءٍ؟	فشرُّكما لخيركما الفداء
هجوت مُباركًا برا حنيفا	أمين الله شيمته الوفاء

فكانت مادته موزعة بين السجود والتسليم والعقاب العاجل والآجل ومشاهد جهنم ، وكلها - كما رأينا - منتزعة من المعجم الإسلامى .

وعلى هذا النحو بدا المعجم الإسلامى مُعينا للشاعر على عرض القيم أو تصويرها سواء فى سياق فخره أو هجائه على السواء ، وقد تكرر الإلحاح على تصوير مبادئ العقيدة من منطق التأثر بالآيات القرآنية أيضا ، على النحو الذى رصده ابن رواحة أيضاً فى قوله :

شهدتُ بأنّ وعد الله حقّ	وأن النار مَثْوَى الكافرينا
وأن العرشَ فوق الماء طاف	وفوق العرش ربُّ العالمينا
وتحملهُ ملائكةٌ كِرامٌ	ملائكة الإله مُقَرَّبينا (٣٠)

إذ يردد معانى الآيات القرآنية ﴿ألا إنَّ وَعْدَ اللَّه حَقٌ﴾ (٣١) .

﴿وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ(١٧)﴾(٣٢)

﴿ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً﴾ (٣٣) .

﴿ إن الذين عند ربك لايستكبرون عن عبادته ﴾ (٣٤)

﴿عَلَيْهَا مَلائكَةٌ غلاظٌ شدادٌ لا يَعْصُونَ اللَّهَ مَا أَمَرَهُمْ﴾ (٣٥) .

فكانت منطقة الغيبيات أشد سيطرة على الأبيات بين حديث الجنة والنار ومشاهد القيامة ، وصورة العرش ورب العرش والعالمين جميعا . ومن حولها

(٣٠) ديوان عبد الله بن رواحة .
(٣١) سورة يونس : ٥٥ .
(٣٢) سورة الحاقة : ١٧ .
(٣٣) سورة هود : ٧ .
(٣٤) سورة الأعراف : ٢٠٦ .
(٣٥) سورة التحريم : ٦ .

صورة الملائكة المقربين من خالقهم سبحانه وتعالى .

وبذا يبدو المعجم الإسلامى وقد عرف طريقه عبر موضوعات كثيرة ، فإذا به يسود وينتشر ، لينسج خيوطه من خلال كل الموضوعات التى طرقها شعراء العصر تقريبا ، ففى غير لوحات المديح أو الفخر تأتى المعانى الإسلامية بصورة مكثفة ، ففى رثاء الشعراء لرسول الله ﷺ ، وكذلك فى رثاء الراشدين رضوان الله عليهم تلقانا هذه الملامح المتميزة . فعند حسان نجد رثائيته فى رسول الله ﷺ التى يقول فيها مستلهما معظم معانيه من المعجم الإسلامى :

بطيبــة رسمٌ للنبى ومعـهـدُ
منيـرٌ وقـد تعفـو الرسومُ وتهمـدُ

ولا تَنْمـحى الآياتُ من دار حـرمـة
بها منْبرُ الهادى الذى كان يَصْعَدُ

وواضحُ آياتٍ وباقى مَـعَـالمٍ
وربعٌ له فيـه مُصلّى ومَسْجـدُ

بها حُجُـراتٌ كان ينزلُ وَسْطها
من الله نورٌ يُسْتَضَـاءُ ويُوقَـدُ

مُفَجَّعةٌ قد شَفَّها فَقْدُ أحْمَد
فظلَّت لآلاء الرسـول تُعَـدِّدُ

فَبُورِكْتَ يا نور الرسول وبُورِكَتْ
بلادٌ ثوىَ فيها الرَّشيدُ المُسَدَّدُ

وهـل عَدلَتْ يوما رزيةُ هالك ..
رزيةَ يومٍ مَـاتَ فيـه مُحَمَّـدُ

تقطَّعَ فيـه منزلُ الوَحْى عنهمُ
وقد كـان ذا نُور يغـورُ ويُنْجِـدُ

عـزيزٌ عليـه أن يجـوزوا عَن الهُـدى
حريصٌ على أن يَستقيموا ويهْتَدُوا

وما فقدَ الماضُونَ مثلَ مُحمَّدٍ
ولا مثلُهُ حتَّى القيامةِ يُفقَدُ

نبيٌ أتانا بَعْدَ يأسٍ وفَترةٍ
من الرُّسْلِ والأوثان فى الأرض تُعْبَدُ

فأمْسىَ سِراجاً مُستَنيراً وهَادياً
يلوحُ كما لاحَ الصَّقيلُ المُهَنَّدُ

وأنذَرنَا ناراً وبشَّر جَنَّةً
وعلَّمنا الإسلام فاللهَ نَحْمَدُ

تعاليْتَ رب الناس عن قول منْ دعا
سواك إلهاً أنتَ أعْلَى وأمْجَدُ

لك الخلقُ والنعماء والأمرُ كلُّه
فإياك نَسْتهدى وإياك نَعْبُدُ[٣٦]

فقد بدا حسان فيها صادق الانفعال واضحه فى حزنه على وفاة نبى الأمة عليه السلام ، فكانت البكائية لديه صوتا عاما شاع بين المسلمين ، بدا فيه الشاعر محتسبا الأجر عند الله تعالى من هذا المنطلق الدينى ، وهو نفس المنطلق الذى حكمه فى مدحه للرسول ﷺ :

هجوت محمداً فأجبت عنه
وعند الله فى ذاك الجزاء

فبدأ اللوحة هنا بعرض جغرافى له قداسته من ذلك الرسم والمعهد الدينى بطيبة ، وما كان من منبر الهادى عليه السلام وصعوده عليه ، وما كان من المصلى ، والمسجد ، والحجرات التى عاش فيها النبى عليه السلام يتدارس القرآن ، ويتلقى دستور المسلمين ويلقنهم إياه ، فما كان لحسان أن يعرض الصورة إلا من خلال تلك المقومات الإسلامية التى رمز بها إلى العبادات وشعائر الدين ، يوم أن كان يقوم عليها رسول الله ﷺ ، ليبدأ فى البكاء على ما فقد المسلمون من ذلك

(٣٦) ديوان حسان : ٧٤ .

النور الذى أرسله الله إليهم جميعا ، وعندئذ يستغرقه نمط من التفجع الدينى الذى أسرع منه إلى طرح صيغ الدعاء الإسلامى ، وما تستكمل به اللوحة من دلالات إسلامية محضة ، من الدعاء بالبركة للرسول ﷺ مستمدا دعاءه من نور دعوته ، ليتحدث عن منزل الوحى ، وأثره فى هداية المسلمين مستلهما معانيه من دلالات الآيات الكريمة ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ قَدْ جَاءَكُم بُرْهَانٌ مِّن رَّبِّكُمْ وَأَنزَلْنَا إِلَيْكُمْ نُوراً مُّبِيناً(١٧٤)﴾(٣٧) . ﴿وَاعْلَمُوا أَنَّ فِيكُمْ رَسُولَ اللَّهِ لَوْ يُطِيعُكُمْ فِي كَثِيرٍ مِّنَ الأَمْرِ لَعَنِتُّمْ﴾(٣٨) ﴿لَقَدْ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مِّنْ أَنفُسِكُمْ عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُم بِالْمُؤْمِنِينَ رَءُوفٌ رَّحِيمٌ(١٢٨)﴾(٣٩) .﴿وَدَاعِياً إِلَى اللَّهِ بِإِذْنِهِ وَسِرَاجاً مُّنِيراً(٤٦)﴾(٤٠) ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَاهِداً وَمُبَشِّراً وَنَذِيراً(٤٥)﴾(٤١) . ﴿يَا أَهْلَ الْكِتَابِ قَدْ جَاءَكُمْ رَسُولُنَا يُبَيِّنُ لَكُمْ عَلَى فَتْرَةٍ مِّنَ الرُّسُلِ﴾(٤٢) ﴿إِنَّمَا تَعْبُدُونَ مِن دُونِ اللَّهِ أَوْثَاناً وَتَخْلُقُونَ إِفْكاً﴾(٤٣) ﴿وأنذر عشيرك الأقربين﴾(٤٤)، ﴿ وَأَنذِرِ النَّاسَ يَوْمَ يَأْتِيهِمُ الْعَذَابُ﴾(٤٥) . ﴿لِلَّهِ الأَمْرُ مِن قَبْلُ وَمِن بَعْدُ﴾ (٤٦) .

﴿إياك نعبدُ وإياك نستعين﴾(٤٧)

﴿وما بِكُم مِنْ نِعْمةٍ فَمِنَ الله﴾ (٤٨) .

وعلى هذا النحو – وأشباهه – ينتشر رصيد متميز من معانى الآيات القرآنية بين أبيات الشاعر وكأنما حرص على انتقاء الألفاظ الجديدة التى تكشف عن القيم الإسلامية المستحدثة فى العصر ، ولم يكن للجاهلية بها عهد إلا فيما يتعلق بالأوثان وعبادتها فى الأرض ، أما بقية المعانى والقيم فقد طرحت من منطق الحس الغيبى والتسليم بمشاهد القيامة والجنة والنار والبعث والنشور .

وكذا كان صدور الشاعر عن المنطق العقائدى حول تعاليم الإسلام والاعتراف بنعم الله تعالى وحمده عليها ، ومثله ما كان من أمر الوحى ونور

(٣٧) سورة النساء : ١٧٤ .
(٣٨) سورة الحجرات : ٤٩ .
(٣٩) سورة التوبة : ١٢٨ .
(٤٠) سورة الأحزاب : ٤٦ .
(٤١) سورة الأحزاب : ٣٣ .
(٤٢) سورة المائدة : ٥ .
(٤٣) سورة العنكبوت : ٢٩ .
(٤٤) سورة الشعراء : ٢٦ .
(٤٥) سورة ابراهيم : ١٤ .
(٤٦) سورة الروم : ٣٠ .
(٤٧) سورة الفاتحة : ٤ .
(٤٨) سورة النحل : ٥٣ .

الهداية ، إلى غيرها من المعانى الدينية التى عرضها حول العبادات فى مجمل الأبيات من : الآيات ، الحرمة ، الهادى ، المنبر ، المصلى ، المسجد ، الحجرات ، نور الله ، الرسول ، النبى ، الرشيد ، الوحى ، الهدى ، الاستقامة، الرسل ، الأوثان، التوحيد ، العبادة ، الجنة ، النار ، الإسلام ، الحمد ، تنزيه الخالق وعلو شأنه ، الاستعانة به ، وقصر العبادة على توحيده والاعتراف بنعمه وفضله . . . فهل بقى شىء فى بقية الأبيات إلا وقد صدر عن المعجم الجديد ؟

ولعل «حسان» قد أدرك طابع ذلك المعجم وما أصبح فيه من القاسم المشترك الشائع بين شعراء العصر ، فلم يتورع أن يشترك مع كعب بن زهير فى مثل قوله :

فأمسىَ سِراجاً مُسْتَنيرا وهادياً
يلوحُ كما لاحَ الصَّقيلُ المُهَنَّدُ

مما يقترب من بيت كعب فى لاميته الاعتذارية :

إن الرسولَ لَنُورٌ يستضاء به
مُهنَّدٌ من سيوف الله مَسْلولُ

وكذا كان الأمر فى حديثِه عن عبادة الأوثان ، مما يكاد يشترك فيه مع كعب فى خطابه الدينى لأخيه بجيْر :

إلى الله لا العزى ولا اللات وحده ...
فتنجو إذا كان النَّجاء وتَسْلَمُ

إذ يدور الحوار حول التوحيد ، النجاة والإسلام ، فى مقابل التنفير من الأصنام ، ثم تذكُّر يوم الحساب ومشاهد الجنة والنار ، وإفلات المسلم من الجحيم إلى الجنة استعانة بقول خليل الله عليه السلام كما ترويه الآية الكريمة ﴿ولا تخزنى يوم يبعثون . يوم لا ينفع مال ولا بنون إلا من أتى الله بقلب سليم﴾ .

لدى يومَ لا ينجو وليسَ بمُفْلت
من النار إلا طاهرُ القلب مُسْلمُ

وما شهده المدح والرثاء تكرر فى أحاديث الاعتذار التى عدد فيها شعراؤه مايعرفونه من صفات المصطفى عليه السلام ، ومن الإيمان بقدر الله تعالى على النحو الذى صوره كعب بن زهير حين جاء مسلما طالبا الأمان بين يدى رسول

الله ﷺ ، فيعرض إيمانه بقدر الله تعالى وهو ما زال فى بداية عهده بالإسلام :

فـقلتُ خلُوا سَـبيلى لا أبَا لَكُمُ
فكلُّ مـا قَـدَّر الرحـمن مـفـعُـول

ثم يعرض مبررات اطمئنانه بين يديه عليه السلام :

نُبِّـئتُ أنَّ رسـولَ الله أوعَـدنَى
والعـفـو عند رسـول الله مأمـولُ

وهو اطمئنان لا يتعارض مع قوة رسول الله بكلمة الحق :

حـتىَّ وضـعْتُ يَمـينى لا أُنَازعُـه
فى كفِّ ذى نَقَمَات قيلهُ القيلُ

فإذا بالشاعر ينطلق صراحة من إيمانه بقدر الله من ناحية ، وثقته من الفضائل الإسلامية الماثلة فى شخص رسول الله ﷺ من ناحية أخرى .

وتبقى الحقيقة التى لاتخفى هنا حول طبيعة شعراء ذلك العصر وقد استلهموا كمًا متميزًا من التأثيرات الإسلامية ، أفسحوا له مجالات متعددة فى كل موضوعاتهم الشعرية تقريباً ، وقد اتسعت مجالاتها وتنوعت ، مما تكشف عنه استيعاب الشعراء لقضايا التوحيد وحدود العقيدة ، وقيامهم على العبادات ، واستكشافهم طبيعة ما كان فيه الآباء من غى ، ومن اتبع سلوكهم من ضلال ، فكان الشعر – آنذاك – صدى لانتشار العقيدة ، معلقا بالرغبة فى ترسيخها من جانب ، كما كان وسيلة لاستمرار الدعوة لمزيد من ذلك الانتشار من جانب آخر .

(٢)

ومن الطرافة بمكان أن يجد المؤثر الإسلامى وسائله إلى الرسوخ والذيوع على ألسنة كل فئات الشعراء ، حتى من تخلف منهم عن الدخول فى الإسلام حتى حين ، على نحو ما رأينا عند كعب بن زهير فى اعتذاره واعترافه بالعقيدة والرسالة ، فى ثنائه على الرسول عليه السلام ، وما كان من دعائه الدينى المرتبط بإيمانه ويقينه بمصداقية الدعوة ومصدرها :

مَهْلاً هداكَ الذى أعطَاك نافلَة الـــ
قــرآن فــيــه مــواعــيظٌ وتَفــصــيلُ

وكذا كان ما صنعه فى تصوير أحداث الهجرة المقدسة فرارا بدين الإسلام ، وحرصا عليه :

فِى فتية من قُريش قال قائلهُم
ببطن مكة لما أسلمــوا : زولُوا
زالوا فما زال أنكاس ولا كُشُفٌ
عند اللقــاء ولا مــيل مــعــازيلُ

فإذا بأولئك الفتية يسلكون سلوكا إسلاميا لا يغُرهم فيه انتصار ، ولا تغريهم نشوته ولا يجزعون من هزيمة ، إيمانا منهم بقدر الله تعالى فى كل الأحوال فهم :

لا يفرحــون إذا نالَتْ رِمــاَحُــهُمُ
قَوْماً ، وليسوُا مَجَازيعاً إذا نيلــواُ

وعلى هذا المستوى أيضا ما كان من أمر أبى سفيان بن الحارث الذى تمادى فى غيه وجاهليته ، وأسرف فى هجائه لرسول الله ﷺ وتعدى على دعوته، حتى إذا ما دخل فى الإسلام اعتذر عما بدر منه فى وثنيته ويقال أنه أنشد أبياتاً فى فتح مكة قال فيها :

لعــمــرُكَ إنّى يومَ أحْــمِلُ رَايَةَ
لتغلبَ خيل اللأت خيلَ مُحَمَّد
لكالمــدْلجِ الحــيــران أظلمَ ليلهُ
فهذا أوانى حين أهْدى وأهْتَدى

هدانىَ هادٍ غيرَ نفسى ونَالَنى
مع الله من طُرِّدْتُ كلَّ مُطَرَّدِ
أصُدُّ وأنْأى جاهداً عن محمد
وأُدْعى وإنْ لَمْ أنْتَسِبْ من محمد
همُ ما همُ من لم يقل بهواههمُ
وإن كان ذاَ رأى يُلَمُ ويَفْنَد
فَقُلْ لثَقيفٍ لا أريدُ قتالها
وقل لثقيف تلك غيرىَ أو عَدى
فما كنت فى الجيش الذى نال عامراً
وما كان عن جَرْىٍ لسانى ولا يَدى
قبائلُ جاءت من بلاد بعيدة
نزائع جاءت من سهام وسَرْدد(٤٩)

ففى أبياته تقل - بشكل واضح - كثافة الحس الإسلامى فى فترة بدا فيها الشاعر حديث عهد بالإسلام ، بعد أن أسرف على نفسه فى معاداته وهجائه ، ولكنه تحول فى سلوكه عما عرف عليه قبل الفتح ، إذ يصور حيرته فى الماضى فى مقابل رشده وهدايته التى يرصدها فى حاضره ، مع ما عرضه أيضاً من طابع جهاده الدينى فى سبيل الله ودفاعه فى ماضيه المظلم ، ومركزاً مادته الشعرية حول محورين أساسيين : محمد ﷺ والهداية ، على ما كرره من ألفاظ حول كل منها بين خيل محمد ، وجهاده عن محمد ، وانتسابه إلى محمد (وقد كان أخاه فى الرضاعة) ، ثم يهدى ويهتدى ، وهداه هاد من الله ، وفيما عدا المحورين تراه أمام حديث قبلى جاهلية مادته تماماً .

ومما لا شك فيه أن كعباً أو أبا سفيان أو غيرهما من شعراء الجاهلية ممن دخلوا فى الإسلام لم يلجأوا إلى التملق أو التزلف بشكل يخل بقيمة الشعر لديهم ، أو يهدر مقياس الصدق الفنى أو الأخلاقى فى أشعارهم ، بل استطاع هؤلاء أن يسلكوا

(٤٩) السيرة النبوية لابن هشام ٤/٤٠١ .

سبلاً جديدة قادهم إليها صدق النوايا ، على نحو ما انتهى إليه الدكتور زكى المحاسنى فى قوله «كانت الشعراء عند العرب فى الجاهلية بمنزلة الأنبياء فى الأمم، حتى خالطهم الحضر ، فتكسبوا بالشعر فنزلوا عن رتبتهم ، ثم جاء الإسلام ونزل القرآن بتهجين الشعر وتكذيبه ، فنزلوا رتبة أخرى ، ثم استعملوا الملق والتضرع فقلوا واستهان بهم الناس»(٥٠) .

وهو بذلك يسجل هبوط الشعر وهوان شأنه حين نأى عن المؤثرات الإسلامية ، والتصق بعالم التكسب والاحتراف ، ولعله يشير بذلك إلى جودة شعر من نظموا استناداً إلى المعجم الإسلامى احتساباً من مدرسة المدينة ، واعتمادا على معانيه وألفاظه التى زادت ذلك الشعر غنًى وثراء ، وحافظت على نقاء دوافعه ، وصدق مادته ومبدعه ، وإن ظل غير صحيح لديه ما جاء عبر حواره العام من تهجين الإسلام للشعر ، والمسألة تتعلق – أساساً – بالشعراء ومنهم فئة مستثناة بنص الآيات القرآنية الكريمة .

وتزداد الصورة وضوحاً وإشراقاً من واقع كثافة المؤثرات الإسلامية ، وخاصة فى مساقات شعر الفتوح الإسلامية ، وكأنما توقف الشعراء فيه يتأملون طبيعة الواقع الجديد الذى يذودون عنه من منطلق روحى محض ، نأياً بذلك عن منطق العصبية ، واستبعاداً لشريعة الغزو والبطش الجاهلية ، فكانت صورة شعر الفتوح وليدا شرعياً للمعجم الإسلامى شكلاً ومحتوى ، وإذا بالمقطوعة تسود ، ويزداد انتشارها لتبدو أكثر تلاؤماً مع إيقاع حركة الجهاد الدينى وميادين الحروب، ولم يكن ثمة ما يبرر للشاعر أن يتمسك بكلٍّ : نسيباً أو تشبيبا أو مصورا ظعينة ، أو غير ذلك مما قد لا يتسق مع طبيعة الواقع النفسى فى خروجه غازياً فى سبيل الله ، لا تشغله دنيا يريدها ، ولا يسعى إلى غنيمة أو جاه ، بل قد يندفع إلى الموت اندفاعاً أملاً فى النصر ، أو السبق إلى الشهادة على النحو الذى رصده كعب للمهاجرين حين صوّرهم فى سياق حصره التصويرى لهم :

لا يقعُ الطعنُ إلاَّ فى نحورهِمُ　　　وما لهم عن حِياض المَوت تَهليلُ

وإذا بالشاعر المسلم يبدو شديد الاعتزاز بحسه الجديد من واقع تلك الدوافع الجديدة التى تدفعه إلى التقدم فى القتال ، دون خشية الموت ، على النحو الذى صوره قول كعب بن مالك فى يوم خيبر :

---

(٥٠) الأدب الديني ٤٧ ، انظر كتاب الزينة للرازى ١/٩٥ .

عظيمُ رَمَـاد القـدر فى كل شَـتْـوَة

ضـــروبٌ بنَصْل المشـــرفيِّ المُهَنَّد

يَرى القـتلَ مَـدْحـا إنْ أصـاب شَـهَـادة

من الله يرجُـوها وفـوزاً بأحْـمَـد

يذودُ ويحـمى عن ذمـارِ مـحـمـد

ويدفعُ عنـه باللّســـان وباليــد (٥١)

حيث يبدو السلوك القتالى جديداً فى تصوير هؤلاء من منطلق الدوافع ، والممارسة العملية لحركة الجهاد الدينى ، وإذا بالاعترافات تظل مطروحة من قبل المسلمين جميعاً ، بفضل المدد الإلهى الذى يضمن لهم الانتصار على أعداء دينهم، وإذا بالشعراء يقدمون على تسجيل تلك الحقائق المؤكدة ، ففى يوم بدر تتزاحم على الشاعر من المعجم صورة الملائكة ونصر المولى لرسوله ﷺ .

بنصـر الله روحُ القـدس فـيـهـا

ومـيـكال فـيـا طولَ المَلاَء

أأخفرت النبى وكنت قد ما ...

إلى السـوءات تجـرى بالعَـراء(٥٢)

وإذا بالشاعر يستشعر قوة المسلمين من خلال قوة الرسول عليه السلام وقوة أنصاره من حوله :

وفـينا رسـولُ الله نَتْـبَعُ أمـرَهُ

إذا قـال فـينا القـولَ لانَتَطلّعُ

تَدَلّى عليـه الروحُ من عنـد ربه

يُنَزِّلُ من جَـوِّ السـمـاء ويُرْفَعُ

وقـال رسـولُ الله لما بدَوْا لنا

إذا ما اشـتَهَوا أنَّا نطيع ونَسْمَعُ

---

(٥١) الأدب الديني ٤٧ ، أنظر كتاب الزينة للرازى ١/٩٥ .

(٥٢) ديوان كعب بن مالك ١٩٣ .

وقـــال رســـولُ الله لما بَدَوْا لنا
ذروا عنكُم هول المنيـــات وطْمـــعــواْ (٥٣)

إذ بدت لوحة السماء منظومة دينية متميزة محورها رسول الله ﷺ وأوامره وأقواله ووجوده بينهم ، وهم – يقصد المسلمين – له طائعون سامعون مجيبون ، اطمئنانا منهم إلى نصر الله سبحانه ومشاركة الملائكة لهم معاركهم ضد الشرك وأنصار الوثن .

وكثيرة تلك الأشعار التى سارت فى ذلك المنحى قصدا إلى تصوير طبيعة خروج المسلم مجاهدا فى سبيل الله ، وكيف يحرص على طاعة رسول الله ﷺ مما بدا فيه الشعراء أيضاً شديدى القرب من المعجم الإسلامى ، كثيرى الإفادة من معانيه وأساليبه وصيغه ومفرداته وصوره .

(٥٣) ديوان كعب بن مالك : ٢٢٤ .

(٣)

ويستمر المعجم الإسلامى فى سيادته وهيمنته على وجدان الشعراء أيضاً طيلة عصر الراشدين وإن لم يشهد تحولا خطيرا يغير مساره ، فما زال الراشدون يسيرون على نهج القدوة الحسنة التى التمسوها فى سلوك رسول الله عليه السلام بينهم فى حياته قولاً وعملاً ، كل ما هنالك أن مدائح الشعراء ورثائياتهم قد تحولت إلى خلفاء المسلمين ، أو أمراء المومنين ، فلمع شخص الخليفة فى أثناء قصيدة المدح أو باب الرثاء ، فجمع بين موقعه حاكماً سياسياً ودينياً من طراز خاص ، حتى يتخلص الشعر بذلك من عقدة الموروث الجاهلى الذى لم يعرف - بالطبع - شيئاً عن الفضائل الجديدة ، ففى معركة الردة فى عهد الخليفة الأول - رضى الله عنه - يتجه الحارث بن مرة واعظاً بنى عامر بمعان دينية رقيقة يطرح عليهم فيها الموقف من منظور إسلامى ، يحكى جانباً مما استوعبه من معطيات الدين الجديد وقواعد نشر الدعوة ، وكأن الحارث راح يأخذ دلالة ما يقول من معنى الآية الكريمة ﴿وَقُلِ الْحَقُّ مِن رَبِّكُمْ فَمَن شَاءَ فَلْيُؤْمِن وَمَن شَاءَ فَلْيَكْفُرْ﴾ (٥٤) حين ينظم قوله :

بَنِي عامر إن تَنصُروا الله تُنصَرُوا
وإن تَنْصبوا لله والدين تُخذَلوا
وإن تُهْزَموا لا يُنجِكُمْ منه مَهْرَبٌ
وإن تَغْضَبوا للقوم والله تُقْتَلوا (٥٥)

ولعله صدر أيضاً عما رسخ فى ذهنه من المعانى القرآنية التى حددتها الآيات الكريمة ﴿ إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ﴾(٥٦) أو من قوله تعالى ﴿إِن يَنصُرْكُمُ اللَّهُ فَلَا غَالِبَ لَكُمْ﴾ (٥٧) ، أو من دلالة الآية الكريمة ﴿ وظنوا أن لاملجأ من الله إلا إليه ﴾(٥٨) ، بذا بدا الشاعر المسلم حريصاً على الصدور فى فنه عن انتقاء متأنٍ للفظ ، لا يلقى فيه الصور إلا بقدر ما يدقق فى اختيارها وعرضها

---

(٥٤) سورة الكهف : ٢٩ .
(٥٥) الإصابة لابن حجر ٢/٥٥ .
(٥٦) سورة محمد : ٧ .
(٥٧) سورة آل عمران ١٦٠ .
(٥٨) سورة التوبة ١١٨ .

مهما قلنا بتلقائية الأداء عند معظم أبناء تلك المرحلة فقد ظهر الاتساق واضحاً بين الصورة والمواقف ، فإذا ماكان أحدهم – أى الشعراء – بإزاء غضبة إسلامية من موقف المرتدين – مثلاً – راح يهددهم ، قصدا إلى ردعهم وزجرهم ، فنراه يستخرج من ذاكرته ما ترسب فيها من صور العقاب التى أصابت أمما بائدة ، منذ تمردت على أنبيائها فأذاقها الله وبال أمرها ، وكان عقابه سبحانه وتعالى لهم على النحو الذى يتراءى فى كثير من الآيات والقصص القرآنى على نحو ما قال تعالى فى قصة عاد ﴿**فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ(١٣) إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ(١٤)**﴾(٥٩) ليلتقط الشاعر هذا المعنى مع ودلالة القصة ، حيث يقول أوس بن بُجَيْر الطائى فى شأن المرتدين :

ألم ترَ أن الله لا ربَّ غيرُه

يصبُّ على الكفّار سوْطَ عذَاب (٦٠)

وفى غير حروب الردة تتكرر المشاهد الدينية اقتباساً من مصادر المعجم الإسلامى ، ففى فن الرثاء لايتوقف حسان بن ثابت عند حدود الفضائل الموروثة حين يرثى أبا بكر ، بل راح ينقب فى هذا المعجم ليقتبس منه الجديد الذى حمده له القرآن الكريم(٦١)، فإذا بحسان يعرضه فى قوله راثياً :

الثانى الثانى المحمودُ سيرتُه

وأولُ الناس منهم صدّق الرُسُلاَ

وثانىَ اثنين فى الغار المُنيف وقَدْ

طافَ العدوُ به إذْ صَعّد الجَبَلا

وكانَ حِبَّ رسول الله قَدْ عَلِمُوا

خيرُ البرية لم يَعْدل به رَجُلاَ(٦١)

وكأن حسان قد التقط لب المشهد الرثائى من وقائع التاريخ كما صورها

(٥٩) سورة الفجر ١٤ .
(٦٠) الإصابة ٢/٥٥ .
(٦١) ومن المعروف أنه نزل فى الصديق من أى كتاب الله قوله تعالى ﴿فَأَمَّا مَنْ أَعْطَى وَاتَّقَى ، وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَى (٦) فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَى ﴾
(٦١) ديوان حسان ٢٩ .

القرآن الكريم فى قوله تعالى ﴿إذ أخرجَهُ الَّذين كفَرُوا ثانى اثْنَيْن إذ هُمَا فى الْغار إذ يَقُولُ لصَاحبه لا تحْزَنْ إنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأنزل اللَّهُ سكينَتَهُ عَلَيْه وأيَّدَهُ بجُنُود لَمْ ترَوْها﴾(٦٢).

فهو يجعل من تلك الصحبة الشريفة أساساً لثنائه على أبى بكر الصديق – رضى الله عنه – ومبعثاً لبكائه على فقده ، هنا التقت لديه الفضائل الإسلامية حول منطق العقيدة ، وربطه بهذا السلوك الدينى القويم الذى جعله محمود السيرة طيبها ، فكان أول من صدق الرسول عليه الصلاة والسلام ، وترجم تصديقه بفعله حين خرج بصحبته مهاجراً فلم يعدل به رسول الله ﷺ رجلا آخر من المسلمين ، فكان شديد القرب إلى نفسه ، شديد الحب له . ومعروف أيضاً أنه – رضى الله عنه – كان أول من صدّق بحديث الإسراء والمعراج حين كذبه القوم وسخروا منه.

وهكذا انتشرت الملامح الإسلامية ، وبدا المعجم يشق طريقه انتشاراً وذيوعاً وسيادة على ألسنة الشعراء فى جل موضوعات الشعر ، وإذا بالتحول الأخلاقى يشهد ارتقاءً لدى الشاعر المسلم ، حتى إذا ما أدرك حجم خطئه راح يستعطف خليفة المسلمين ، ليتبع ذلك بتسجيل سلوكه الدينى ، على نحو ما تسجله خطوات الحطيئة ، منذ هجائه الزبرقان بن بدر فى قصيدته المشهورة التى قال فى واحد من أبياتها :

دَعِ المكارمَ لا تَرْحَلْ لبُغْيَتَها　　　واقعُدْ فإنَّك أنت الطَّاعِمُ الكَاسِى(٦٣)

فكانت شدة عمر – رضى الله عنه – فى مؤاخذة الحطيئة حتى حبسه ، ليستنقذ من لسانه أعراض المسلمين ، وهو ترجمة فعلية للسلوك الدينى للخليفة الذى راح يخشى أن تكسر ساق شاة بالعراق لأن يسأل عنها عمر ، فكيف بأعراض المسلمين أو إشعال نيران عصبيات جاهلية أطفأ جذوتها الإسلام ، ثم كان أن نظم الحطيئة فى سجنه أبياتاً يستعطف الخليفة ، ويطلب منه العفو ، داعياً له دعاء إسلامياً يقول فيه شاكياً حاله وحال أولاده :

ماذا تقول لأفراخ بذى مرخ
زُغْبِ الحواصل لا ماءٌ ولا شَجَرٌ

---

(٦٢) سورة التوبة ٤٠ .　　(٦٣) ديوان الحطيئة ٢٨٤ .

ألقيت كاسبهم فى قعر مظلمة

فاغفر عليكَ سلامُ الله يا عُمَرُ(٦٤)

فإذا بعمر يعفو عنه بشرط ألا يعود إلى فعلته ، وبذلك اشترى منه أعراض المسلمين .

بعدها يتقدم الشاعر فى سلوكه خطوات كثيرة نحو الإسلام الذى حسن أسلوب تعامله من خلاله ، فصاغ من حكمه الكثير على نحو قوله من المنظور الإسلامى المحض :

مَنْ يَفْعلِ الخَيْرَ لَمْ يَعْدَمْ جَوَازِيَهُ

لا يذهبُ العُرْفُ بينَ اللّه والنّاس(٦٥)

أو مثل قوله :

ألمْ أكُ مِسكينا إلى الله مُسْلماً

علىَ رأسِه أن يظلمَ الناس زَاجِرُهْ (٦٦)

ولا يكاد المظهر السلوكى يتوقف على الحياة العامة أو الفنية كما عاشها الحطيئة أو غيره من شعراء العصر ، ممن تورطوا فى مزالق سلوكية أنقذهم الإسلام من خطرها ، بل يزداد الموقف اتساعاً وعمقاً حين يتعلق بطابع الخروج للدفاع عن الدين ، وتبنى قضايا الدعوة ، الأمر الذى يكشف حقيقة الدوافع الجديدة التى حدت بالشعراء إلى الخروج مجاهدين فى سبيل الله ، بدلا من تلك الدنيا التى كان يسعى إليها الجاهلى بحثاً عن الغنى على المستوى القبلى أو مستوى الصعلكة ، مما بلور منه جانباً قول عروة لزوجته :

ذرِينى للغنى أسْعى فإنى

رأيتُ الناسَ شرُّهم الفَقيرُ

وأدنَاهُمْ وأهونُهم عليهم

وإن أمْسَى له حَسَب وخيرُ

---

(٦٤) ديوان الحطيئة ٢٠٨ .
(٦٥) نفسه : ٢٨٤ .
(٦٦) نفسه : ٤٥ .

يُبـــاعِـــدُ القَـــريبُ وتَزْدريه
حَليلتُـــه وينهــرُه الصَّـــغِـيـــرُ
ويُلْفَى ذو الغنى وله جلال ...
يكادُ فُـــؤادُ لاقِـــيـــه يَطيـــرُ
قَـــــليلٌ ذنبُهُ والذنبُ جَـــمٌّ
ولكنْ للغنَى ربٌّ غَـــفُـــورُ (٦٧)

فقد تهاوت مثل هذه الفلسفات فى تبرير الخروج أو إباحة اللصوصية وقطع الطريق، لتأخذ بعدا روحيا جديداً ، لا علاقة له بأبعاد الفقر والغنى ، بل تظهر الصورة الجديدة مطبوعة بالطابع الدينى المحض الذى يرضى فيه الإنسان المجاهد بالخروج لقضاء الله وقدره ، لا يهمه ما فيه من حلاوة أو مرارة ، على النحو الذى رأيناه فى صورة النابغة الجعدى فى حواره مع امرأته وهو خارج إلى فتوح فارس :

يا ابنةَ عـمِّى كتابُ الله أخرجَنى
طَوْعاً وهل أمنعنَّ اللهَ ما فَعَـــلا

وكأن النابغة يتخلى بذلك عن معجم الجاهلية ، ليكون سابقاً إلى معجم الإسلام ، فيلتقط منه أبعاد الموقف الدينى برؤية المجاهد المسلم .

﴿ اتَّقُوا اللَّهَ وَابْتَغُوا إِلَيْهِ الْوَسِيلَةَ وَجَاهِدُوا فِي سَبِيلِهِ﴾ (٦٨) .

﴿كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ وَهُوَ كُرْهٌ لَكُمْ﴾ (٦٩) .

وبذا تقوى صورة الموقف الدينى لدى الشاعر فى المظهر القتالى وفى طبيعة الدوافع على السواء ، وتفسح أمامه المجالات على مستوى كل الموضوعات الذاتى منها والغيرى جميعاً ، وإذا بألوان إسلامية جديدة تتدفق حول تأصيل شرف الأحساب والأنساب ، وتؤكد رفعة الأصل والمكانة ، على النحو الذى عرضه أبو الأسود الدؤلى فى مقتل عثمان بن عفان حين ارتآه :

(٦٧) الروائع من الشعر العربي : ٤٩٨ . (٦٨) سورة المائدة : ٣٥ .
(٦٩) سورة البقرة : ٢١٦ .

لَقَدْ علِمَتْ قريش حيثُ حلّتْ

بأنك خيرُها حَسَباً ودينا (٧٠)

وإذا بصورة جبريل عليه السلام ومدد الله – سبحانه – للمسلمين ، وتأييدهم بنصره عن طريق ملائكته ، ما زال يسيطر على أذهان الشعراء المسلمين ، حتى أواخر عصر الراشدين ، فبعد واقعة «صفين» راح خزيمة الأسدى يصف جيش معاوية من نفس المحور الدينى فى قوله :

ثمانُون ألفا دينُ عثمانَ دينُهم

كتائبُ فيها جبريل يَقُودها (٧١)

ولم يعرف شاعر عصر صدر الإسلام – ولم يكد – توقُّفا عند حدود بعينها ، بل أراد أن يعرض من المعجم الجديد ما استطاع ، وما كمن فى وجدانه ، فإذا هو يتجاوز الموضوعات التقليدية التى اقترنت بالشعر الجاهلى ، بل ربما تجاوز أيضاً ماصوره من فتوح إسلامية فى شعره ، لينفذ إلى موضوع جديد تماما يدلى فيه بدلوه ، وكأنه جنّد نفسه داعية للإسلام ومحامياً يدفع عنه خصومه ، ويوجه إليه قومه ، وينصح شبابهم وشيوخهم من خلال رصيد المعانى والقيم الإسلامية التى بدا بعضها واضحاً فى مثل قول عبدة بن الطبيب :

أوصيكُمُ بتُقَى الإله فإنّه

يُعطِى الرغائبَ مَنْ يشاءُ ويَمْنَعُ

وبِبِرِّ والدكِم وطاعةِ أمرِه

إن الأبرَّ من البَنين الأطْوَعُ

واعصُوا الذى يُزجى النمائمَ بينكم

مُتنصِّحاً ذاكَ السِّمام المُنقعَ (٧٢)

وكأنه لم يشأ أن يستمد معانيه هنا إلا من المعجم الإسلامى على مستوى السلوك العملى فى حياة المسلم من ضرورة تقوى الله فى سره وعلنه على السواء :

(٧٠) الطبرى : ١١٦/٤ .

(٧١) الأغانى : ١٤٩/١٥ .

(٧٢) ديوان المفضليات : ١٤٦ .

﴿وَاتَّقُوا اللَّهَ وَاعْلَمُوا أَنَّكُمْ إِلَيْهِ تُحْشَرُونَ﴾ (٧٣) .

وفى التسليم الكامل بتوزيع الله سبحانه لمقدرات البشر وأرزاقهم فى الحياة ﴿قل اللهم مالك الملك تؤتي الملك مَنْ تَشَاءُ وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (٢٦)﴾ (٧٤) .

أو ما أمر به سبحانه من بر الوالدين وطاعتهما إلا فى معصيته – سبحانه – ﴿وَقَضَى رَبُّكَ أَلاَّ تَعْبُدُوا إِلاَّ إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا﴾ (٧٥) .

﴿وَوَصَّيْنَا الإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْنًا عَلَى وَهْنٍ﴾ (٧٦) .

وعصيان من يأتى بالغيبة والنميمة ، حتى يستكشف حقائق الأمور ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن جَاءَكُمْ فَاسِقٌ بِنَبَإٍ فَتَبَيَّنُوا أَن تُصِيبُوا قَوْمًا بِجَهَالَةٍ فَتُصْبِحُوا عَلَى مَا فَعَلْتُمْ نَادِمِينَ (٦)﴾ (٧٧) .

---

(٧٣) سورة البقرة : ٢٠٣ .
(٧٤) سورة آل عمران : ٢٦ .
(٧٥) سورة الاسراء : ٢٣ .
(٧٦) سورة لقمان : ١٤ .
(٧٧) سورة الحجرات : ٦ .

(٤)

ويبقى فى تعدد المواقف التى استعان فيها شعراء العصر بالمعجم الإسلامى مؤشر مهم يدل على رسوخ الكثير من المعانى والقيم الجديدة فى نفوس فريق من الشعراء الذين ثقفوا المعجم الجاهلى ووعوه وصدروا عنه ، ولكن كثيرا من قيمه راحت تتزلزل ، وتفسح المجال لتلك الصيغ الجديدة التى تعد ترجمة لسلوك جديد ، وتصويراً لأبعاد دينية جوهرية متميزة .

كما يبقى لهذه المواقف دلالتها كرافد طيب ثر أثرى عقلية شعراء العصر وملأ عليهم وجدانهم ، ووجه سلوكهم إلى حيث وجهوا الناس ، مما يدفع إلى التوقف عند هذه الظاهرة ، دون تجاوز التماس أبعاد فلسفية عميقة وراء الفكر الدينى فى تلك المرحلة المبكرة ، فما زال المعجم الإسلامى ماثلاً بين أيدى الشعراء فى عصر النبوة ، وما زال رسول الله عليه الصلاة والسلام قائماً على شئون المسلمين ، يشرح لأمته معالم المعجم فى مجمله وتفصيله ، ويكشف لهم ما غمض عليهم منه . وحتى بعد انتقاله عليه السلام إلى الرفيق الأعلى يسير الراشدون رضوان الله عليهم على سنته الشريفة ، فكانوا شديدى الحرص على الحفاظ على مادة ذلك المعجم دون مزاحمة من معان جاهلية يمكن أن تؤثر عليه ، ولا حتى بسلوك جاهلى بدا مستهجناً على نحو ما تبينا من موقف عمر – رضى الله عنه – من الحطيئة أو أبى محجن الثقفى ، أو ما كان من موقف عثمان – رضى الله عنه من ضابئ بن الحارث البرجمى . وما زال المسلمون جميعاً شديدى التمسك بالعقيدة ومبادئها ، على ما اتسمت به من الوضوح والبساطة ، مما طبع شعر الشعراء بنفس الدرجة من الوضوح الذى دفعهم إلى التقرير أكثر من سعيهم إلى الإغراق فى التصوير ، ومالوا إلى تجنب التعقيد والغموض أو العمق الفلسفى الذى يمكن أن يغلف المعانى أمام جمهور المتلقين ، الأمر الذى نشهد بوادره بعد ذلك مع مطالع عصر بنى أمية ، وتزداد حين تتعقد الأمور وتصطرع القوى فى عصور الثورات وانتشار أدب الاحتجاج . وبناء على هذه الرؤية الموجزة للمؤثر الإسلامى فى عصر النبوة والراشدين نستطيع رصد الملامح الكبرى التى سيطرت على هذا المعجم من خلال معالجة الشعراء له فى قصائدهم على مستويين :

الأول : ذلك المستوى الشكلى العام للقصيدة ، وهو مالم يستوعب من المعجم الإسلامى الكثير ، ولم يكن المصدر الجديد مطالباً بهذا التحول ، إذ يلاحظ أن كثيراً من المعانى والصور قد أهملت عمدا مع تدهور القيم الجاهلية ، ولعل الشعراء المسلمين قصدوا إلى ذلك قصداً لعلهم يتسقون نفسياً مع الواقع الجديد ، ففى مساق

المواقف الغزلية نجد احترازا واضحاً من الخوض فى معانى الفحش أو الغزل المكشوفة الذى غصّت به دواوين الجاهليين من لدن امرئ القيس وطرفة والأعشى وغيرهم ، وفى مواقف الهجاء انسحبت لوحات الإقذاع ولغة الفحش لتترك للشعراء المسلمين مجالاً جديداً رحباً يصدرون فيه عن القيم الجديدة من خلال توجهات السلوك الذى يبدو من خلاله الشاعر المسلم قوياً وخاصة حين يرد هجوم خصمه ، دون أن يبدأ بالعدوان أو يبادر به ، ومن خلال فنه الذى يتخفف فيه من السب واللعن والفحش مما يتنافى مع روح العقيدة التى رسخت فى أعماقه .

وفى موازاة اختفاء سالب القيم وحلول قيم إسلامية جديدة موجبة يظل الشكل الجاهلى للقصيدة متماسكاً وقادراً على استيعابها جميعاً ، خاصة مع وقوع هذا التعديل ، أو السعى إلى التخفف من هيمنة الحس القديم . كما يبقى للشعراء ما أكثروا من نظمه من المقطوعات وقصار القصائد اتساقاً مع سرعة إيقاع الحياة من ناحية ، ورغبة فى تصوير مواقفهم الجديدة فى سياق شكل جديد يتناغم مع نفس السرعة من ناحية أخرى .

(الثانى) : ذلك المستوى الموضوعى للقصيدة ، والذى بدا أكثر مرونة أمام شعراء العصر ، ممّن طوعوا الشكل الفنى ليستوعب كل ما أرادوه له من تلك الموضوعات ، فقد عدّل بعضها وشهد تحولا على نحو ما حدث فى فنون المدح والهجاء والرثاء والغزل ، وما ورد منها بعد ذلك بدا جديد ، على نحو ما كان من حرص الشعراء على تصوير الفتوح الإسلامية ، والتأصيل لدوافع المسلمين إلى الخروج إليها ، حتى كاد شعرهم فيها يختلف تماماً عن صورة القصيدة الجاهلية التى استوقفتها أيام العرب فى الجاهلية ، فصورت شريعة الغزو الغاشمة دون ضوابط ولا قوانين ، على ذلك النحو الذى ظهرت فيه قصائد الجهاد الإسلامية مصاحبة لحركة الفتوح من واقع مقوماتها الجديدة .

ثم يبقى ظاهراً فى إبداع شعراء العصر أنهم لم يعبأوا كثيراً بالإطار الفنى للقصيدة ، وكأن الشاعر أصبح مشغولاً - بالدرجة الأولى - بصياغة موقفه الدينى من خلال استغراقه فى معطياته بشكل واضح ، وهو ما يرضى به نفسه وجمهوره الجديد ، دون توقف طويل عند القيم الموروثة . كل ما هنالك أن ثمة ولاءً عجز شعراء العصر عن الخلاص منه إزاء الموروث الجاهلى ، فسجّلوا ذلك الولاء من خلال تمسكهم بالشكل الفنى فى بعض الأحيان ، وإن تجاوزه - كما رأينا - فى محتوى القصائد حين أخذت منحىً إسلامياً خالصاً أزاح الأثر السلوكى الجاهلى المستهجن أمام ما استحسنه الإسلام ودعا إليه على نهجه القويم .

وعلى هذا النحو استطاعت القصيدة لدى شعراء عصر صدر الإسلام أن تستوعب من القيم الاجتماعية والسلوكية الأخلاقية ما أضاف إليها الجديد ، وما كشف عن صدق الشعراء فيما أخذوه من مادة ذلك المعجم بدقة ظهر فيها طابع الحرص والتمكن ، مع صدق الولاء للدين الإسلامى على النحو الذى رأيناه فى دعوة الشعراء لمبادئ الدين ، ومحاولة نشرها بين أقوامهم ، وما طبع به شعر الكثيرين منهم من طابع حكمى عام استمدوا معطياته ومقوماته مما ثقفوه من المصادر الإسلامية مضافاً إليها خلاصة احتكاكهم بالحياة ، واستخلاصهم للتجارب وتجدد صيغ السلوك التى مالوا إليها .

وضمن خلاصة الموقف هنا حول رؤية جوانب هذا المعجم الإسلامى لهذا العصر بالتحديد ، نستطيع أن نناقش طبيعة المؤثرات من خلال ما ورد منها كثرة وشيوعاً ، تلك التى يسقط معها ما انتهى إليه (جرونباوم) فى قوله «الخطوة الحاسمة فى رسالة النبى هى نقض الأساس الاجتماعى الذى قام عليه الشعر الجاهلى مما أدى إلى إضعاف الكثير من حوافز الشعر إن لم نقل إلى إزالتها جملة»[٧٨] .

فليس من الدقة بمكان أن يربط المستشرق بين ثورة الإسلام على الكيان الاجتماعى للجاهلية، وبين موقفه من الشعر على هذا النحو العدائى العدائى المفتعل، فهو يعرض مقدمة صحيحة تقود إلى نتيجة ليست من جنسها ، بل تحتاج إلى مراجعة ومعاودة نظر ، وإلا فأين موقف هذا القول من رصيد شعراء عصر الإسلام مما امتلأت به دواوينهم فى موضوعات الشعر المختلفة ؟ وأين هو من تلك الروايات الكثيرة الموثقة حول إثبات الرؤية الإيجابية فى موقف الإسلام من الشعر بوصفه فنا جمالياً ؟ وكيف يستطيع الزعم بأن الإسلام قد أزال مواقع الشعراء جملة ؟ وأين نضع – آنذاك – ذلك الرصيد الضخم من القيمة المعدلة والجديدة التى تقبلتها القصيدة العربية ؟ وأين يذهب شعر الفتوح وشعر الدعوة الإسلامية أمام هذا القول الغريب ؟! من هنا يصح اتهام هذه الرؤية الاستشراقية بعدم الدقة أو الموضوعية ، طالما عجزت عن طرح إجابات حول أى من تلك التساؤلات ، ذلك أن الأدلة على نقضها تبدو أكثر منها إقناعاً ، فقد كشف التأثير الإسلامى – الذى عرضنا منه صوراً – عن كثير من القيم السلبية التى وقف منها الإسلام موقفاً

---

(٧٨) جرونباوم : نشأة الشعر العربى وتطوره ، نشر فى كتاب (دراسات فى الأدب العربى ، ترجمة د.كمال اليازجى ، بيروت ص ١٤١ – ١٤٢) .

عدائياً فى مجتمع الجاهلية ، حتى سار هذا الهجوم فى خط متوازٍ مع تشجيع الإسلام للقيم الموجبة فى الحياة ، وطرح المزيد منها مما يتناغم مع الفطرة البشرية فى حالة من سلامتها وصحتها . ومن هنا كان تنفير الإسلام مما قد يتناقض مع تلك الفطرة القويمة على نحو ما كان من تحريم الخمر التى تذهب بملكة العقل ، وتعطل الوعى البشرى الذى لا تكتمل إنسانية الإنسان إلا به ، وكذلك تعطيل العاطفة البشرية فى أسمى مظاهرها فى علاقة الأبوة والبنوة من خلال ما ارتكبه بعض الجاهليين من وأد البنات بلا جريرة ، وكذا كان ضياع الكثير من القيم الاجتماعية فى خضم اللهو والعربدة التى شاعت فى مجالس المنادمة والمياسرة .. أليس من حق الإسلام أن يوقف هذا التيار السلبى ليعدل القيم ويزلزلها؟ ولينتقى أفضل ما فيها دون أن يعنى هذا بالضرورة إيقاف حركة الشعر أو حتى نموها وتطورها ؟! .

من هنا بدا قول جرونباوم - وإلى مثله ذهب آخرون [٧٩] - مجافياً للموضوعية لأنه تناسى واقعية الأحداث التى تعلق بها شعراء العصر ، ومن خلالها أضافوا الكثير إلى قيم الفن الموروث ، وعندئذ بدا المعجم الإسلامى بمثابة الرافد الأول لتلك الإضافات على مستوى اللفظ والصورة . وتبقى غير مفهومة - بعد ذلك طبيعة ذلك الأذى المزعوم الذى انتهى إليه المستشرق ، فكيف نوفق بين ما أكده من إيذاء الشعر ، وبين إكثار الشعراء من النظم والانخراط فى حقول التجديد تبعاً لما أفادوه من ذلك المعجم الجديد ، وأين هذا كله من قول جرونباوم عن رسالةمحمد ﷺ وقد أصابت نمو الشعر الطبيعى بشديد الأذى فى قوله «ومع أننا لا نستطيع أن نتجاهل أن الشعر التقليدى كاد يستكمل شوطه عند ظهور النبى محمدﷺ ، فإنه يتعذر علينا أن نتغاضى عن القول بأن رسالته الدينية قد أصابت الشعر الطبيعى بشديد الأذى» [٨٠] ، فمع تطرف هذا القول ومع مجافاته لموضوعية الرؤية ، يكاد جرونباوم يزداد تشبثا بموقفه ، خاصة حين يعاود عرضه بشكل أكثر عمومية ليقول «وقف الدين سدا دون الإيمان بقدرة الإنسان على الخلق، ومما أيده فى ذلك عجز الناس عن أن يميزوا على وجه اليقين بين الخلق الفنى والعقلى والخلق من العدم» [٨١] .

---

(٧٩) تراجع فى مصادرنا القديمة أقوال ابن سلام والأصمعى وابن خلدون حول ضعف الشعر العربى فى صدر الإسلام ، وفى بعض الدراسات المعاصرة آراء بعض الباحثين على طريقة الدكتور يحيى الجبورى فى الشعراء المخضرمين ، والدكتور عبد العزيز الكفراوى فى الشعر العربى بين الجمود والتطور .

(٨٠) نشأة الشعر العربى وتطوره ١٤١ .

(٨١) الأسس الجمالية فى الأدب العربى ، ترجمة البحث فى كتاب جرونباوم ، دراسات فى الأدب العربى ، بيروت ١٩٥٩م ترجمة إحسان عباس .

وهو تصور تجانبه الدقة العلمية وسلامة الرؤية ، فليس من البساطة بمكان أن يعجز فصحاء الجاهلية وبلغاؤها عن تبين حقيقة الخلق حين يرتبط بالذات الإلهية ، وبين طبيعة الإبداع حين ترتبط بتعاملهم مع لغة لها سياقها الاجتماعى العام من خلال تملك المجتمع البشرى لها وسيلة للتفاهم ، وصورة من صور التفاصح ، لبيان الفروق الفردية بين المبدع والآخر حين يتخذها أداة له فى إبداعه، كل ما هنالك أن الإبداع الفنى من خلال اللغة ظل معلقاً بذلك السياق الخاص المتميز حين يأتى عليه الشاعر بما لديه من إلهام وطاقات خاصة ، أو - على أكثر تقدير - ربطوا الظاهرة بما تصوروه وهمًا فى (وادى عبقر) و(شياطين الشعر) التى تساعدهم على الإبداع على نحو ما عكسه قول جبلة بن الأيهم مفاخراً بشيطانه على شياطين غيره من الشعراء :

إنى وكل شاعر من البشر

شيطانه أنثى وشيطانى ذكر

وقد أعجز القرآن الكريم الناس عن الخلق بالمعنى الدينى ، وما أكثر الأدلة فيه على ذلك ، ولكنه لم يعجزهم عن خلق الشعر ، ولو شاء ذلك لحرمه عليهم ، ولأورد فى ذلك نصاً صريحاً ، ولكنه ترك للشعراء مجالات النظم مطروحة مشروطة بمنطق الالتزام فى سياق القيم الجديدة التى تقترب بهم من درجات الإيمان - أو - على الأقل - لا تتنافر معه ولا تعاديه ، على النحو الذى سجله الاستثناء فى الآية الكريمة ﴿ إلاَّ الذين آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَات وذَكَرُوا اللَّه كَثِيرًا وانتَصَرُوا منْ بَعْد ما ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذين ظَلَمُوا أَىَّ مُنقَلَب يَنْقَلِبون﴾ (٨٢) . فهى إذاً صفات فريق حسن إيمانه ، وحسن شعره فى آن واحد .

ولا شك أن تلك الفئة هى التى أضافت الكثير من معالم المعجم الإسلامى إلى القصيدة الموروثة ، مما زادها ثراءً وغنى ، وحقق لها اتساقاً واضحاً مع روح العصر وقيمه ، وقد استغل شعراؤها رخصة الإسلام فى فتح باب الاجتهاد أمام العقل البشرى ، بل تكررت دعوة العقل مراراً إلى مزيد من التأمل فى جوانب الكون ، والتدبُّر فى مقوماته وإعجاز خلقه ، لتنتهى الدعوة إلى تعريف البشر بمصادر الخير والجمال فى مخلوقات الله ، فهل كان الفن الشعرى إلا ترجمة لجوانب من هذا الجمال فى صياغة جمالية ؟ وهل كان الشعراء يستمدون صورهم

(٨٢) سورة الشعراء : ٢٢٧ .

ومعطيات فنهم إلا من معطيات ذلك الواقع الكونى المتجدد الذى كثر عنه حديث القرآن الكريم ؟ فلا شك أن الموقف – بهذا الشكل – يسقط طبيعة الهجوم على الإسلام من خلال القول بأنه أوقف حركة الشعر ، إذ كان طبيعياً أن تتحول قيم الفن تبعاً لتحول قيم الحياة ودستورها ، ولا ندرى لماذا يحجر على الشعر أو الشعراء بالذات إمكانية تبنى القيم الرفيعة من الحق والخير والجمال ، مما لا يتنافى – مطلقاً – مع المواقف الوجدانية ، بقدر ما يؤكدها ، ولماذا يتردد التأكيد على أن الشعر لا ينبت إلا فى النكد والشر[٨٣] وكأنه رمز سيئ من رموز السلوك البشرى؟ .

ولعل الاقتراب من الحقيقة هنا يدفع إلى التسليم بأن الإسلام قد تعمق حياة العربى شاعراً كان أو غير شاعر ، مما ينفى – أيضاً – ما سجله قول بروكلمان من نفس المنطق الهجومى «لم يؤثر الإسلام تأثيراً عميقاً فى شعراء العرب كما يريد النقاد أن يقنعونا بذلك ، فقد سلك شعراء العصر الأموى دون مبالاة مسالك أسلافهم الجاهليين»[٨٤] وكأن بروكلمان ينسى – بدوره – الدوافع التى تكشف عن طابع المبالاة لدى الفريق الذى يقصده من شعراء بنى أمية ، ممن راحوا يلبون مطالب الخليفة على الصعيد السياسى ، ويسهمون فى تنفيذ مخططه من خلال استعادة العصبية القبلية ، لاتخاذ موقف مضاد لتدخل الموالى ، وازدياد نفوذهم فى الدولة ، بالإضافة إلى تيار العنف الذى سارت فيه الدولة لضمان تأديب الأحزاب السياسية المناوئة لها . وثمة فروق مؤكدة بين المؤثر الإسلامى فى عصر المبعث ، وبينه فى عصر بنى أمية ، وخاصة حين تتعقد مشكلات العصر ؛ ويكثر فيه الجدل ، وتتعدد فيه الصراعات ، وتكاد المصلحة السياسية العليا للخليفة تطغى على كل ما سواها ، فهو عصر إحياء للتراث الجاهلى لا يصح للمستشرق أن يتخذ منه شاهداً ، وإلا كان نتيجة لغير المقدمة التى بنى على أساس منها رؤيته .

ويستمر بروكلمان فى تبنى نظريته عبر وقائع التاريخ وعصوره المختلفة ، فيمتد النظر لينفى سيادة روح الإسلام إلا بعد ظهور العباسيين «وهذه الروح الإسلامية تقصر اتجاهها – حينئذ – على محاربة تهاون العرب الدينى فحسب ، بل قاومت كذلك العصبية القومية نفسها ، فإن العباسيين قد استعانوا على العرب بالموالى وخصوصاً من أسلم من أهل خراسان ، واعتمدت دولتهم على العجم ، وإن استقامت نخوة العرب فى خراسان ، وهكذا نما فى عهد العباسيين أدب

(٨٣) هذه المقولة للأصمعى فى فحولة الشعراء ، ومردود عليها ببساطة من خلال قصور الأصمعى نفسه فى فهم مقاييس ضعف الشعر أو لينه أو خشونته .

(٨٤) تاريخ الأدب العربى ١٥٦/١ .

إسلامى بلسان عربى»[٨٥].

وكأن بروكلمان بمقولته هذه يتجاهل حقائق كثيرة جداً ، منها ما كان من التيار الإسلامى وسيادته فى الشعر الأموى[٨٦] ومن قبله - بالطبع - فى شعر الإسلام بأفضل مما شهده العصر العباسى ، وكأنه تناقض مع نفسه حين أغفل ما ذكره من إعجابه بشاعرية كعب بن زهير ، وما قدّره من مكانة بردته المشهورة فى مدح رسول الله ﷺ ، ثم ما سجله من فضل انتشار شعر (حسان) شاعر النبى فى الأزمنة المتأخرة من بعده ، وما برر به لذلك من غرضه العظيم الأهمية وهو مدح الرسول ﷺ .

ومع هذه التناقضات يتناسى بروكلمان أيضاً ما كان من أمر الزندقة فى العصر العباسى على مستوى الانتشار والشيوع إلى درجة الفساد الأخلاقى بشكل راح يمثل خطراً على شباب العصر . أضف إليها انتشار فلسفة الإرجاء والفوضى السلوكية والانحلال الأخلاقى ، والمجاهرة بالآثام والدعوة إلى ارتكابها مما لايساير روح الإسلام ، ولم يشهد العصر إلا قلة من الزهاد قبعوا فى المساجد يصوغون فلسفة للزهد الإسلامى ، ولا أظن المستشرق يضع هؤلاء الزهاد فى اعتباره وهو يتناول طرح مقولته الغريبة .

وخلاصة الرؤية هنا أن طبيعة الشعر فى عصر صدر الإسلام أو ما تلاه من عصور الأمويين أو العباسيين إنما تكشف عن حقيقة مهمة مؤداها أن المعجم الإسلامى كان شديد التأثير والانتشار فى نفوس الشعراء ، ومن ثم كانت انعكاساته فى شعرهم ، فلم نشهد له خفوتا ولا انسحابا إلا حين ينتكس الشاعر عقائدياً ليتخلى عن أى من مقومات إسلامه ، فيبدو - حينذاك - نشازا فى قياس البيئة ، ليدور فى عالم الردة فى العصر الأول ، أو فى عالم الزندقة أو الإلحاد فيما تلاه من العصور . وباستثناء هذه المواقف تتأكد لنا الحقيقة ومعها يزداد حجم المؤثرات الإسلامية وضوحاً وبروزاً ومما تسجله -أيضاً - تلك الرواية التى أوردها ابن رشيق وأسند القول فيها إلى ابن عباس رضى الله عنهما . «إذا قرأتم شيئاً من كتاب الله فلم تعرفوه فاطلبوه فى أشعار العرب ، فإن الشعر ديوان العرب . وكان إذا سئل عن شىء من القرآن أنشد فيه شعراً»[٨٧] .

---

(٨٥) تاريخ الأدب العربى ١٥٦/٢ .

(٨٦) انظر كتابنا (أشكال الصراع فى القصيدة العربية) الجزء الثانى .

(٨٧) العمدة ٣٠/١ .

وبذا تنتفى شبهة إيقاف الإسلام لحركة الشعر منذ عصره الأول : بل استمرت حركته المتجددة التى تقبلت ملامح تجديدية أضافت إليه واستوحت منه ، بما يحوّله من شعر جاهلى إلى شعر إسلامى يواكب طبائع الأحداث وحركة التطور المتميزة مع بداية الدعوة إلى الإسلام ، أو ظهور الوعظ ومنطق الإرشاد ، أو بدايات الزهد والتقشف ، أو الحكمة ، أو تصوير الغزوات الإسلامية الكبرى ، أو الفتوح الإسلامية ، على نحو ما يفرضه الحدث الجديد من تجديد حتمى فى قياس ذلك المعجم الذى رأينا منه شواهد ربما تشير إلى سيادة الظاهرة بما يكفى للاطمئنان إلى رصدها من خلال مادة العصر ونصوص شعره(٨٨).

---

(٨٨) تراجع دراسات العصر الإسلامى للدكتور شوقى ضيف ، تاريخ الشعر الإسلامى للدكتور يوسف خليف ، الشعراء المخضرمون للدكتور يحيى الجبورى ، شعراء إسلاميون للدكتور نوري القيسى ، الشعراء المخضرمون للدكتور عبد الحليم حفنى .

البُعد الخامس

القصيدة بين أبي فراس الحمـداني وعصره

مدخــــل :

لدينا طموح خاص فى الدرس الأدبى للظواهر لأن ينطلق من النص لينتهى إليه ، فلعل فى هذا التوجُّه قدرا من العلمية يمكن أن تؤتى ثماراً جديدة فى هذا الحقل من الدراسة، لعلها تخفف شيئاً من غلواء النبرة الخطابية، وزحام الأساليب الإنشائية التى طغت علينا فى كثير من الأحوال حتى حالت - أحياناً - دون استقراء الظواهر أو استقصاء جوانبها ، أو الإلمام بأطرافها، خاصة إذا علا صوت الانبهار بالمبدع، أو أخذتنا الدهشة أمام صور إبداعه، فكثر عليه أو عليها الثناء، وتحول البحث - آنذاك - إلى ضجيج لفظى ، أو قعقعة مفردات ، أو انتقاء تراكيب، أو حتى رسم صور أدبية حول الموضوع .

هذا الطموح انتهى إلى قراءة أبى فراس باعتباره ظاهرة متميزة فى القرن الرابع الهجرى، سبقه إلى الإمارة شعراء كبار من السلف، كما سبقه إلى الأسر أمراء وفرسان جمعوا بين التفوُّق فى ميدان القتال والنبوغ فِى ميدان الكلام. ولكنه ظل يمثل ظاهرة تستحق التوقف والمزيد من التأمل ، يفرض ديوانه أن نتأمل جوانبها ، وأن نتوقف عند أبعادها ، بما قد تعكسه هذه الدراسة التحليلية للقصيدة عنده من أبعاد ، وما قد تكشفه من نتائج .

وتبدو جزئيات الدراسة هنا (مباحثها وحواراتها ونتائجها) خلاصة منطوق الديوان عبر منهج خاص فرضته قراءاته ، وعلى أساسها كان استخلاص نتائجه وتحليلها ، قد يصيب الباحث هنا وربما يخطئ ، ولكن المحاولة تظل دالة على الطبيعة النوعية لعطاء الديوان ذاته قبل أى اعتبار بحثى آخر، وأحسبها تظل كاشفة عن المنطقة الخاصة والمناطق المشتركة التى التقى فيها الشاعر الفارس مع عصره وبيئته ، كما تصلح مؤشراً دالاً على سبقه وتفرّده فى كثير من الصيغ التى ركن إليها إبداعاً وإنشاداً كان من خلاله يغنّى ذاته ، ويحكى شخصه ، ويرقب حلمه فى التحرر من قيود الأسر حيناً ، وقيود الزمن والخطوب فى كثير من الأحيان .

حين تصبح الحرية حلما للأمير ، وحين يصبح الأسر قهراً للقائد ، وحين يعكف الشاعر الإنسان على اجترار أحزانه ، ما أحسبه إلا كاشفا - بصدق وواقعية - عن جوهر معايشته للأحداث الجسام التى يبقى من حقه أن نقيسها من خلال رؤيته ، وما أظنه إلا صادقا - كل الصدق - فى الصدور عن ذاته الواجدة عبر صراعها المتجدد مع كل ما حولها من أطراف الصراع : صراع الإنسان مع أخيه

الإنسان ، مما تعكسه إخوانياته ومعاتباته وبكائيات الحبس التى لم يفتأ يعلنها بعد تكتّم شديد عرف به ونسب إليه، وكأنما خلق له وحده ، ثم صراع الإنسان مع خصمه فى ظروف نفسية ملؤها الإحساس بالقهر والشعور بالفقد ، والرغبة فى تجاوزه ، والانتصار عليه بالصبر والجلد واستشعار آلام اللحظة ، مع استدعاء بطولات الماضى ، وكأنها لحظة التفاوض مع الذات للخروج من دائرة الانقسام النفسى التى يعيشها الفارس فى أرض كانت موضعا لتجليات فروسيته ، وما أشق على نفسه لأن تتحول إلى سجن لأسره . صراع الإنسان من أجل قيمة ومبادئه ، وتشبثه بانتمائه وبقائه مدافعاً عن عروبته وأنسابه وأجداده ، فهو ما زال «حامى الحمى» بمنطق الشاعر القبلى القديم. وهو ما زال رافع راية قومه فى صورة البطل التاريخى الذى تلتقى فيه أمالهم ، وتتجسد فى صورته طموحاتهم وأحلامهم ، ثم صراع الإنسان مع دهره ، على ما فى قياس الدهر من تعددية الصور والمواقف ، وما فى عباءته من مفاجآت ومفارقات من المتصوّر أن الشاعر ظل لها أسيراً أكثر من أسره الحقيقى ، فأي آسر ، وأي أسر ، وأى أسير ، وأى صوت معبر عن أصداء هذا التلاقى أو ذاك التنافر بين أصوات الرضوخ والاستسلام والرضا حينا ، وبين أصوات المقاومة والرفض والثورة والتمرد فى كثير من الأحيان ؟

هكذا تعددت مستويات صراع الرجل مع كل ما حوله حتى مع ذوى قرباه وأوْلاهم به صلة : ابن عمه وصهره حين تباطأ فى فدائه ، حتى عظم وقع الرزء على نفسه وتضخم إيقاع الأزمة ، وانطلق الشاعر المأزوم من عقاله ينفث فى قصائده آيات حزنه ويجسد آلامه ، ويصور صراعاته ، متخذاً من مفرداته وتراكيبه وأساليبه وصوره مجالا - أقصد مجالات - للكشف والتجلّى ، وحاكيا جوهر معاناته فى مساق فنى يتلاقى - أحياناً - مع مساق أسلافه ومعاصريه ، وينفرد - أخرى - عنها ، فيظل عاكفاً على ذاته ، مجسداً أحزانه بلغته الخاصة وصيغه المميزة له ، وكأنما وهبت له دون سواه من الشعراء الفرسان الكبار .

(أ) مستويات الأداء الذاتى ومداخله :

(١) الأَسْـــريات :

تجلّت فيها ذاتيتُه فى أدق صورها وأصدقها ، ومثّلت مرحلة تحوُّلٍ خطيرة فى حياته وفنه معاً ، إذ مرت السنوات الأربع وكأنها دهر طال عليه أَمَدُه نفسيا وانفعاليا ، وبدت المرحلة حقبة من الإبداع لها خصوصيتها ، ولها – أيضاً – طبيعتها النوعية ، خالفت ما كان قبلها فى عالم الفارس الحر والقائد الهمام ، حيث تعدّدت المساحات فى فنه ، وتشابهت مساقاتها فى نفسه ، وتقاربت اللوحات ، وتلاقت خطوطها ، واشتـدّت وطأة اللّوعة ، وازدادات نفثة الحزن والشّجن ، وارتفعت نغمة الألم ، وعلت صرخة الجريح ، خاصة حين تضخم الجرح منذ راح الأسير/الأمير يعكس أبعادِ حالته النفسية بعمق شديد ، غلبت عليه فيه صراحة المأزوم على الرغم مما عُرف عنه ، وافتخر به مراراً من منطق الكتمان والتجلُّد . وحتى تقترب من علمية الأشياء ، وتحديد أبعاد الظواهر يصح أن نتوقف – تحديداً – عند معالم لوحة الأَسْريات كما رسمها أبو فراس فى شريحة من شرائح رومياته ، إذ كان معجم الأسر هو المحور الذى دار حوله ، بما يفصح عنه من كل صور الاشتقاق اللفظى والتصويرى ، أو حتى المعنوى أو التقريرى المباشر ، مما تجلّت من محتواه جوانب فى تعدُّد الصيغ الحوارية حول الأسر[١]، منذ اتخذ منه – حيناً – مطلعاً للقصيدة[٢] أو ربما صرّع به مطلعه [٣] .

ولم ينس – أحياناً – أن يفخر بأسره [٤] ، وأن يضخم ذاته حتى فى مسار تلك اللحظة الحرجة التى يشتد فيها ضيق النفس بواقعها [٥] ، وأن تبحث عن صيغ من التعويض النفسى عبر الماضى لعلها تسهم فى مواجهة اللحظة على غرار ما بدا من تصوير دوره فى إنقاذ الأسرى ، عندها راح يحكى نمطاً من غرابة المفارقات الإنسانية [٦] ، أو يستوقفه مشهد أسر الآخر إشفاقاً عليه، أو بحثاً عن عزاء نفسه من خلاله [٧] أو تستغرقه قصص الأسرى ، ومنها قصص أسر إخوته، أو يسعى إلى توظيفه تاريخيا [٨] ، أو يركض وراء محاولة التخفُّف من ثقل العبء النفسى ، فيستجلى من الذاتية شيئاً فى سياق جغرافى يحكيه عبر تصوير المناطق التى مرّ بها أسيراً ، وكان لها فاتحاً ، ولأهلها قاهراً وآسراً عبر ماضى فروسيته وحريته .

ومن الأسر – باعتباره لغة غالبة – نلتقى معه فى مساق الأسير ، والأسرى، على المستويَيْن الاشتقاقى والتصويرى ، لنرى ما هو صانع به وبهم ،

وقد شاء قدره أن يكون من بينهم ، وأن يصدع بما استقر في وجدانه من أصداء واقعهم وواقعه على السواء .

كان هو الأسير الذى لا يفتأ يرثى نفسه ، كاشفا بذلك صوراً من انقسامه الداخلى بين واقعة وبين ذكريات ماضيه [٩] ، حتى بدا رثاء النفس مبرراً من مبررات السرعة الفنية ، وغلبة البساطة والتلقائية على كثير من حواراته [١٠] . وقياسا عليه كان بكاء الأسير[١١] وكانت المفارقة الدرامية الباكية بين شجاعة المأسور وجبن الآسر ومثلها كان مشهد الأسير العانى [١٢] وفروسية أم الأسير [١٣] ورثاء الأسير لأمه[١٤] وزيارة الأسير وصداها فى نفسه [١٥] ومثلها كان الاستطراد حول تفاصيل الموقف النفسى فى الأسر [١٦] .

وكذا كان الكلام عن المأسور، والأسراء ، وقيود الأسرى ، أو الأسير ، أو أسره هو ، وسخريته منهم ومنه أحياناً ، وتوجده معهم ومعه أحياناً أخرى [١٧] .

ثم كانت هيمنة الحقول الدلالية للأسر على كثير من فكر الرجل ووجدانه ، حتى أصبح المحور الذى يبرز حوله كثير من تقاريره وصوره ، بدءاً من التكرار والاستطراد حول قصص الأسرى والأسر [١٨] إلى الإفاضة فى تصوير أحوال الأسرى وانتظار الفدية ودلالتها السياسية وما بينها وبين الموت من مفارقات [١٩] إلى عدم تنازله عن كبريائه حتى فى أسوأ لحظات أسره وأشدها قتامة [٢٠] إلى التصريح والاعتراف بوقوعه أسيراً، مع التوقُّف عند أسباب أسره من قبيل التعمية حيناً والتبرير حيناً آخر [٢١] إلى أبعد من كل ذلك حين تمتد الهيمنة إلى طلب الفداء، أو تصوير اليأس من الفداء ، مع تصوير طبيعته ممزوجًا بانعكاسات رموز المواطنة وتصوير الحنين إلى الأهل والوطن [٢٢] ، إلى استطراد آخر حول محور العتاب ، سواء منه ما تجلى فى توجيهه إلى القوم أو ما جاء ممزوجاً بعتابه لابن العم [٢٣] إلى ما أبداه من اجترار أبعاد حالته النفسية فى هذا الصدد ، إلى تكرار صيغ الاستبطاء ، إلى اتساع الدائرة لتشمل صوراً من حواره فى سياق البحث عن القرين، أو تأمل رموز الحرية والزيارة تلك التى أصبحت مناط حلمه المرتقب [٢٤]، ثم خصوصية الامتداد بمنطق الأسر مجازاً – ونادراً – إلى الهوى ، وإعادة توظيفه سريعاً فى مساراته الغزلية[٢٥] .

وبذا تعددت مساحات الأسر فى نفسه وفنه ، فتمكنت منهما معاً ، فبدت ماثلة فى عمق اللوحات التصويرية ، وظلت شاخصة فى التقارير المباشرة ، ومن خلالها – جميعاً – كانت خصوصية موقف الشاعر فى مساق البحث عن ذاته ،

واستجلاء دخائلها ، مما قد يبرر لديه مباشرة الأداء فى بعض الأحيان ، وغلبة الميل إلى الوضوح والتلقائية والسهولة وبساطة التعبير فى أكثرها[٢٦] .

وخلاصة تفرُّده فى أسره أنه لعب دور المفاوض مع نفسه أو ابن عمه ، ولم يشأ أن يفاوض آسره بقدر ما حقّره ، ونال منه بهجائياته ، ولغته الساخرة ، بل ربما أحال الأمر إلى معترك عنصرى ينتقم فيه لبنى جلدته من افتراءات الدُمستق وأمثاله . كما يظل تفرُّده هنا مرهونا بالانقسام الذاتى بين ثوابت الواقع وبين شريط الذكريات، مما دفعه دفعا إلى تكرار البحث عن صيغ العزاء التى طال عنها بحثه وعندها طال توقُّفه فى كثرة من حواراته وصوره .

(٢) الدهـــــر :

وعلى غرار ما وقع من كثافة لوحات الأسر كانت قرائنها بائنة فى لوحات الدهر التى طال تعريجه عليها ، وتعدّد توقفه عندها ، فبدا كاشفا من ورائها عن مستويات معمقة من صراعه الداخلى ، وراسمًا من خلالها صورة الإنسان المهزوم، والبطل المأزوم الذى آل أمره إلى معايشة الضياع ، ومعاناة حالات الفقد فى هذا الإطار الذى اتخذ فيه من الدهر ذريعة من ذرائعه ، وحقلا خاصاً من حقول تصويره .

حظيت لوحاته – أى الدهر والشاعر – بنصيب وافر من شعره ، اختلفت درجة كثافتها – بالتأكيد – فى مرحلة ما قبل الأسر عنها فى مرحلة أسره ، وبات من المتوقع أن يكون قد تصالح معه فى فترة إمارته وسيادته وحريته فى شرخ الشباب وعصر الشبيبة ، ثم بدا طبيعيا أن يقع التحوُّل فى منعطف فترة الأسر ، وأن يخلو الرجل إلى نفسه ، فتزداد تأملاته ، وتتسع مساحة حواره مع الدهر عبر عديد من الصور التى تناثرت بين ثنايا قصائده ، فجاءت مفردة أحياناً ومركبة أخرى ، ومتناثرة تارة ، أو مكثفة متوالية غيرها[٢٧] كما تعدّدت مسمياته التى لم يفتأ يرددها رامياً من وراء تعددها إلى وحدة التسمية فى نهاية المطاف ، فكان قرينا للشيب[٢٨] ، وكان خطوبا وأياماً وليالى وأحداثاً ونوباً . ومع تعدد المصطلح ، ومع تباين مستويات التصوير المقترنة به كانت خصوصية شكواه منه دالة على الحالة الانهزامية والروح الاستسلامية التى ألّمت به كثيراً وتمكنت من نفسه ، مما يمكن تأمُّله من خلال تصاعد سلم حواراته معه بدءاً من منافسته إياه ، إلى اصطناع معترك صراعه معه[٢٩] إلى مناجاته مراراً ، إلى تصوير سطوته[٣٠] إلى ربطه بحساده والوشاة[٣١] إلى شكواه الصريحة عبر كثير جدا من صوره[٣٢] .

أما مناطق التصوير فكان لها من الانتشار والكثافة ما يبعث على الرغبة فى تفسير ما وراء الظاهرة من دلالات ، وهو ما يكشف عن قدرات الشاعر على التعبير عن موقفه فى صراعه معه ، بعد أن أحس منه ظلماً وإذلالاً ، مما دعاه إلى التوقف عند تصوير أنياب الدهر ، وبناته ، وجروح الزمان(٣٣) وعضّ الدهر ، وجور الزمان الأنكد (٣٤) وريب الدهر ، وصروفه ، وخطوبه ، ورزاياه ، وخيانة الليالى وغدرها(٣٥) ، وكأنما كانت المشاهد – بكل أطرافها المتناثرة – مدخلا نفسيا إلى فنية الصورة وتعميقها ، خاصة حين غلب عليها عنصر التشخيص حين صوّر غفلته(٣٦) كما صوّر توبته – أى الدهر – ومعه جاءت صورة اعتذار الأيام(٣٧) ، كما استوقفه مشهد الزمان الضنين(٣٨) ثم صوّر الدهر يجامل ، والأيام تدارى ، ثم شغلته عثرة الدّهر ، وعداؤه له(٣٩) كما شغله فَتْقه ورتقه(٤٠) لينتهى من وراء ذلك كله إلى الدعاء عليه ، كاشفا عن أبعاد أزمته معه بعد أن رآه فى خلاصة تصويرية مضنية شرس الخلائق صعب المراس(٤١) .

وهكذا اتكأ فنيا على تصوير أبعاد معركته مع الدهر، مقارناً بين ما كان قبل أسره ، وما تبدى فى أثنائه ، وهو ما امتد لديه – من حيث الانتشار والشيوع – حتى فى مشاهد الصيد التى لم يبرئ الدهر من مشاركته فيها عبر تصوير طردياته(٤٢) كما لم تبرأ منه حتى بعض استهلالات قصائده التى جنح فيها إلى البداية به(٤٣) .

ولا ينتهى الشاعر – ولا يكاد – من معالجاته لموقفه المتضائل أمام الدهر حتى يستوقفه مشهد الشيب باعتباره إحدى الصور المكملة للدهر ، والناتجة عنه ، أو هو جزء منه يعكس جانبا من سطوته ، ويتجه بالضرورة فى مسار حركته ؛ الأمر الذى يزداد أهمية ودلالة من واقع صغر سن الشاعر(٤٤) فهو لم يعش تجربة الشيب إلا واقعا نفسيا استشعره – بعمق ومرارة – فى خضم الأحداث الجسام التى عاصرها ، وزحام الهموم الكبرى التى أحاطت به ، وحاصرته من كل جانب ، وتمكّنت منه ، خاصة فى فترة أسره التى صارت وحدها دهراً كاملاً .

من هنا بدا مبرراً لديه أن يمزج بين صور الشيب والدهر(٤٥) وأحياناً راح يعلّل للشيب المبكر الذى لحق به ، وأخرى يعمد إلى تحديد سنه الحقيقية ، وفى كلٍّ لم يفتأ يصور توقُّعه لموته فى سن الشباب . وفى بعض قصائده جنح إلى معالجة تصويرية معمقة لمقدمة الشيب فى صدارتها ، جامعا بذلك بين التقليد الفنى من جانب ، وبين الشيب النفسى الذى ألّم به من جانب آخر فى كشف ملموح عن حالات القلق النفسى والاضطراب الوجدانى الذى ألّم به . وعندئذ يمتد البحث عن

القرائن الذاتية فى الاتجاه نفسه ، خاصة حين راح يصطنع مزيجاً فنيا ونفسيا جامعاً بين الشيب والطلل ، وهو حوار بدا جديدا ومتميزا لديه ومميزا له ، ومثلها كانت وقفته عند التفاصيل الدقيقة لتلك القرائن(٤٦) .

ومع الأسر والدهر رسم أبو فراس صوراً أخرى تجلّت فيها محورية الذات فى معمار القصيدة :

حيث بدا تميُّزه شديد الوضوح عبر عديد من لوحات الحسد والحساد والوشاة، وقد تعددت حقولها وأشكالها على غرار ما ظهر من تميُّزه حتى فى أسره، فما زال الشاب الأمير يبحث عن نفسه فى عمق إبداعه بشكل ملح ، تتكشف منه مساحات أُخَر غير إخوانياته ومكاتباته التى أخذت شكل مبادرات شخصية ، جاء معظمها ردوداً على مكاتبات إخوانه وأصدقائه وفريق من ذوى قرباه(٤٧) وعلى غرارها كانت صيغ الدعاء التى أودعها بعض تلك الإخوانيات(٤٨) .

وقريب من هذه المسافات كانت حكَمُه ، وكان شغفه بصياغتها ، جاء طرحها بين ثنايا شعره ، بما تعكسه من رؤى ، وما تطرحه من خلاصة مواقف ، وما تحكيه من تجارب ووقائع معاشة ومتمثلة ، فجاءت تصانيف حكَمه دالةً على مزيد من ذاتيته ، خاصة ما ورد منها فى باب الصداقة والإخوانيات (٤٩) ، أو ما تعلق منها بحكمة الزاهد الذى صرف النظر عن متع الدنيا ، وقد ضاق ذرعاً بإغراء الإمارة أو استساغة وجاهة الحكم (٥٠) ومثلها كان ما اقترب فيه من عالم الموت ، حتى أصبح قاسماً مشتركاً يضمه إلى مجمل الشعراء فى سياقِ ذلك المنظور الغيبى القاهر لكل قوى البشر(٥١) ، إلى غيرها مما تناثر من حكم تحكْى فصولاً من قصص أخرى للحياة(٥٢) ، أو ما تركز منها فى المنطقة الغزلية التى تعد جزءاً من عمق تجربة الشاعر ، أو ما أجاد تمثُّله منها فى سياق توظيف الحكمة فى باب الغزل(٥٣) .

وتمتد سطوة الذاتية عبر شخصية الفارس الشاعر ، خاصة حين اتسق مع نفسه ، فأحس حاجته إلى مزيد من تجليات الأنا من خلال ما ردده مراراً من ذكر (اسمه) فى شعره ، وهو ما لم يكن تقليداً شائعاً عند غيره من الشعراء ، ولا كان مطرداً بهذه الصورة التى خالف بها غيره ، إلا إذا تذكرنا ما كان من أمر عمر بن أبى ربيعة ونرجسيته عبر ما أداره من اسمه على لسان ابنته فى لحظة من رثاء نفسه :

نُوحي عليّ بحســـــــرة ... مـا بين سـتـرك والحـجـاب
قـــــــولي إذا ناديتني ... وعـيـيـت عن رد الجـواب :
زين الرجـــــالِ «أبو فـــــراس» لم يمتع بالشـبـــاب

وبقدر مخالفته لمنهج عمر مما قد يدفعنا دفعاً إلى تلمُّس تناقض موقفه من اسمه مع موقِف أبي العلاء - مثلا - في ظلال القرن الخامس من بعده ، حين سجَّل بغضه لكنيته في قوله المشهور :

دُعيت أبَا العــلاء وذاك مَيْنٌ ... ولكـن الصحــيحَ أبو النُّـزول

إذ يظل أبو فراس قادراً على توظيف (كنيته) في أكثر من محور ، كأن يدخل بها شريكا لممدوحه ، أو يكثر من ترديدها خاصة في فخره بنفسه(٥٤) أو في توقفه عند قسمات معينة وصفات يكثر بها اعتداده وتنويهه ، وعندها طال توقفه(٥٥) .

وإذا كانت ظاهرة ترديد الاسم قد واتت حسه الذاتي ، فما زال حوار الرجل دائراً مع أمه ، أو من خلالها : بين إخبار ، أو نداء ، أو رثاء يعكس - في كل الأحوال - نمطا من أنماط عكوف الذات على اجترار آلامها الداخلية ، وتصوير أحزانها الخاصة ، فطالما نادى الأم ، ولطالما استوقفه ضمير المتكلم في صيغ مناداته إياها (يا أماه) (٥٦) أو تخصيص الأمر بقصة أسره وأزمته النفسية تحديداً (٥٧) .

ومع حديث الذات ومع تأكيد محوريتها تتسع أُطُر تجربة الشاعر ، وتبلغ الدائرة منتهاها في مساق رموز المواطنة التي كثر لديه ترديدها (٥٨) مما حكى منه جانبا فخره الصريح بنفسه (٥٩) ، أو حتى ما جسَّده في مفرداته المتناثرة من عطاء لغته اليومية ، أظهر منها مفردات المنافق والمجامل ، أو المجاملة والمماطلة التي حرص على نفيها عن ذاته ، وكذا ما تجلى لديه في لوحة الطرديات التي بناها على محور ذاتي قصصي تبلورت فيه صورة من بطولاته ، بدا فيها الآمر الناهي، قادراً على توصيف صيغ الحوار ، وحاكيا فصلا من فصول فروسيته في إطار تلك الطرديات (٦٠) وإن لم يخل المشهد من تصوير ملاحقة الزمن له ، وإبراز حرصه على إقحام صوره في كل عالمه الموجب والسالب منه على السواء .

(ب) الحس القومى فى مواجهة الشعوبية :

وتتسع دوائر التجربة ، وتخرج الذات من عباءتها باحثة عن كيانها فى سياق الجماعة ، ويصرف الشاعر العربى جانبا من همه إلى قضية الشعوبية التى طالما ترنم بها شعراء الأعصر العباسية منذ مطالع المرحلة، ويوحى من ذاته وعكوفه على دخائلها بدا قادرا على صياغة حسه القومى ، وتجسيد موقفه ، دون تردد أو وجل ، الأمر الذى يبدأ من تقمصه لشخصية البدوى(٦١) مما يدعمه باستغراقه - أحياناً - فى تصوير الناقة وتوحُّده معها ، وهو ما قد يتنافر مع جوهر موقفه المعيش على أرض الواقع ، إلى ما سبق أن سجلناه له من اندماجه فيما جسده من رموز المواطنة (٦٢) ، إلى تضخم الذات القبلية بوجه عام حتى ليكاد فيها - ومن خلالها - يذكرنا بشعراء النقائض الأموية فى مبالغاتهم فى تصوير مناقبهم القبلية (٦٣) ، إلى عشقه للفظ العرب ، والعرباء(٦٤) إلى عروبة الأم ، إلى اعترافه الصريح بالتعصب جزءاً من مسلكه(٦٥) إلى تصريحه بالعصبية التى عاشها، ولم يشأ - ولا كان يستطيع - التخلى عنها (٦٦) ، إلى التدقيق والتفصيل فى تحديد صلات القربى من المنظور العنصرى(٦٧) نفسه .

ولا تكتمل دائرة عروبته إلا من واقع توهُّج مكانته ، وتحديد موقفه من قضية الشعوبية الصريحة التى قصد - قصداً - إلى رد مطاعن أهلها(٦٨) ومن ثم سقط ادعاؤه رومية أمه (٦٩) إلا أن يكون تندراً أو دعابة، والأرجح أن يكون سخرية مما أحسه من هول المفارقات التى راح يبسط حقيقتها فى تركيزه المتكرر على عروبتها، مما دعاه إلى إشهادها على مقولاته ، على غرار ما كان من إشهاد أسلافه للقبائل العربية على ما هم بصدده من تصوير للبطولات والمناقب الفردية .

ويمتد دوره فى عالم الشعوبية باقتحامه سياج المناظرة ، وما استطاع إنجازه من تحقيق (المطلوب الجدلى) على طريقة الجاحظ فى (بيانه وتبيينه) حين ألف كتاب (العصا) فى الرد على مطاعن الشعوبية على العرب ، فيطرح أبو فراس طرفاً من قدرته على ذلك الجدل واصطناع تلك المناظرة مما بدا شاخصا فيما أداره مع الدمستق ، وكأنه لم يعبأ بأسره لدى قومه ، إذ راح يترنم بأصوات العرب موزعة بين صيغه الاستفهامية والطلبية ، وبين منطق التقرير والإنشاء ولغة التكرار التى أكثر منها فى تلك القصيدة بشكل خاص(٧٠).

وأغلب الظن أن الشعوبية فى منطق الدمستق قد تجاوزت حد المناوشات الأدبية التى أثارها الشعراء لتصدر عن رجال قوميين كانوا مصدر شر للعرب لولا

التصدّى والتحدى من لدُن شاعر فى مكانة أبى فراس . صحيح أنه لم يكن الأمير الوحيد ولا الشاعر الفرد فى تلك المرحلة التى بدا الشعر فيها سمتاً للأمراء من أمثال أمير مصر تميم بن المعز ، أو الوزراء الكبار من أمثال أبى الفضل بن العميد والصاحب بن عباد ، أو القضاة والكتاب والشعراء مثل القاضى أبى الحسن الجرجانى والكاتب عبد العزيز بن يوسف وغيرهما ، ولكنه ظل من بينهم شديد التميز بما تبناه من قضية عروبته ، وهو فى أزمة أسره التى استعلى عليها كثيرا ، فكانت نخوة العروبة لديه أقوى من أن يصمت تجاه أدنى صور الإهانة التى توجه إليه أو إليها .

فمن المؤكد أنه ظل ثابت الجأش إزاء عروبته التى أَبَى إلاّ أن يظل عنها مدافعاً بشعره ، فكانت له تلك الإجادة الخاصة التى تجاوز بها (حمدانيته) ليسجِّل بصمة ثابتة نالتْ من خصومه نيْلا ، وسجلّت لقومه عليهم شرفاً وعزاً .

وماذا عن الذاتية في مدائحه ؟ :

يبدو صعبا فى عالم أبى فراس – من حيث الظاهر – أن يشغله أمر المديح ، أو أن يسهم فيه بعطاياه الشعرية المتميزة وسط زحام مدارس التكسب وكثرة أصحاب الاحتراف ممن تنافسوا على أعتاب الخلفاء أو جذبتهم قصور الأمراء ، حتى وضعوا للمدحة مقوماتها وشكلها النمطى وحدود أسسها المعيارية التى أصبحت أصولا ومقومات للمفاضلة بين شعرائها الكبار(٧١) .

هنا تبرز خصوصية تلك المساحات التى قطعها أبو فراس فى ميدان القياس المدحى الفسيح ، حين أحاله من دائرة الآخر إلى محورية الأنا ، وأنجز فى مساقه إنجازا خاصّا ، أجاد فيه تمثُّل دور الأمير المادح ، كما صدر عنه ، وانطلق منه ، فكانت خصوصية الجديد شاخصة فى مدائحه ، ماثلة بين صوره ، باعتبارها جزءاً من ذاتيته ، وسمْتا من جوانب شخصيته منذ بدا هو نفسه المادح والممدوح فى آن واحد عبر أطروحاته من الإخوانيات والردود(٧٢) إلى جانب عدد كبير من اللوحات الفنية التى أجاد رسمها فى هذا الباب حتى بدا متوحداً فيها مع ممدوحه أو كاد (٧٣) ليبلغ ذورة ذلك التوحُّد فى مشاهد التلاقى التام بين شخصية المادح والممدوح بصورة لافتة(٧٤) إلى إحكام تداخل الأنا والآخر فى عمق الحوار المدحى (٧٥) أو فى تحليل وعيه الصريح بوظيفة المدح ، خاصة حين يتعلق به من منظور غير متكسب(٧٦) أو يقصد تبرئه نفسه من شبهة الاستجداء(٧٧) أو يسجل براءته من النفاق والزيف والتملق(٧٨) ، وكان طبيعيا له أن يكون كذلك بحكم

إمارته لـ «منبج» ومصاحبته لسيف الدولة فى كل حروبه .

ومثلها يرد تبريره للوحة الاعتراف مؤكداً المنطلق الذاتى(٧٩) نفسه راميا إلى كشف علة مدائحه فى ربطه بالاعتذار أو العتاب ، أو دوافعه فى الرغبة الماثلة فى فك أسره(٧٩) . وهو - فى كل هذا - إنما يختلف عن سلفه الأمير العباسى ابن المعتز الذى راح يبحث من وراء مدحه عن الأمان وممارسة حياة الترف فحسب ، وربما جاء الحد الفاصل من واقع العمق السياسى والحربى اللذين اخترقهما أبو فراس فى موازاة هامشية واقع ابن المعتز فى هذا السياق .

وحتى على مستوى المعالجة اللفظية مال الشاعر المادح إلى توظيف صيغ الأمر فى مدائحه بشكل قد يتنافى مع منطق النقاد ، وكثرة ما أملوه من شروطهم على الشاعر بأن يوجد ما يسوغ له استخدام الأمر أو النهى مع ممدوحه ؛ الأمر الذى لم يعبأ به أبو فراس فى قليل أو كثير ، بل بدا يتنامى لديه ، ربما بحكم مكانته من قصر الحكم من جانب ، أو انطلاقه من مدائحه من ذاتيته قبل أى اعتبار آخر من جانب ثان ، أو توحده التام مع ممدوحه من جانب ثالث . فلم يجد الشاعر حرجا فى استخدام الصيغ الطلبية دون تحفظ ، ومثلها جاء توظيف صيغ النهى(٨٠) . كما ظهر الميل إلى القصصية حينا فى لوحات المدح (٨١) وظل غريباً عنده تغييب مشاهد القصور عن ساحة التصوير فى سياق المدائح إلا نادراً مما صوره من قصوره فى «منبج» ، أو القصر الحمدانى فى حلب ، ربما لانشغاله بالحروب والأسريات أكثر من أى شئ سواها . وربما - وهو نادر عنده - جنح إلى تناول بعض صفات ممدوحه بالقدر نفسه من الخصوصية التى انفرد بها ابن عمه وممدوحه بـ «الحرون» ، أو فى جنوحه - أحياناً - إلى تحويله إلى مدح دينى - إن جاز هذا الوصف هنا(٨٢) - وفى كل الأحوال فهو إنما يعكس خصوصية الصلة بينهما ، مع الاطمئنان إلى مغبة ردود الفعل المتوقعة من ممدوحه وصهره وابن عمه ورفيق السلاح فى حروبه .

وأخيراً يأتى تعامله مع مصطلح المدح ذاته ، حين يرمى - أحياناً - إلى إطلاقه على الغزل (٨٣) ، وكأنما كشف - لا شعوريا - عن طبيعة التلاقى الحميم بين أكثر الموضوعات غيرية وأشدها ذاتية فى الوقت نفسه .

وبين الذاتية والتراثية وشائج قربى قوية ، تجلت منها صور فى انعكاسات حسه القومى صراحة من جانب ، وفى شغفه بالتناص مع أعلام التراث، أو حتى فى الإشارة إليهم فى ثنايا معالجاته الفنية من جانب آخر .

ففي مساق استشعار حسه التاريخي جاء عرضه للأعلام الإسلامية دالاً على انشغاله بالمعترك السياسي والعسكري من منظور قومي ديني تاريخي عريق(٨٤) ثم كان التناص مع إبداع أعلام من العصر الجاهلي على النحو الذي يحكي تأثره الواضح بعمرو بن كلثوم عبر تغلبياته الباحثة عن السيادة القبلية(٨٥) ، وأحسب - هنا - أن تغلبية أبي فراس كانت من وراء تلك الكثافة الظاهرة في اتكائه على سلفه التغلبي ، يليه تأثره الواضح بحاتم الطائي، وطرفة بن العبد ، والأعشى ، ولقيط بن يعمر الإيادي وغيرهم(٨٦) ، ومعروف ما كان من تميُّز إيقاع الحس القومي لدى الأعشى(٨٧) في تصوير يوم (ذي قار) بين العرب والفرس ، ومشهورة أيضاً صحيفة لقيط بن يعمر (٨٨) إلى قبيلته منبهاً ومحذراً من خطر الإعداد الحربي لدى الفرس وإنذاره إياهم بالخطر المرتقب. كما ظهر لديه التناص مع الخنساء (٨٩) خاصة في الإيقاع الرثائي الذي ضربت فيه بسهم وافر على المستويين الانفعالي والفني ، ثم كان تأثره الطبيعي والمبرر - وربما المقصود والواعي - بما كان من أسر عبد يغوث بن وقاص الحارثي في يوم الكلاب الثاني لدى خصومه من بني تيم ، فكانت يائيته المشهورة التي حكت فصلاً من قصة أسره، وكأنما تلمس أبو فراس في قرينه وسلفه ما يدعوه إلى التوقف طويلاً عنده(٩٠) توقفه عند القاسم المشترك بين شعراء الجاهلية ومن تلاهم عبر عصور الأدب، على غرار ما كان من مشهد الطيور في المعترك الحربي، وبيان موقعها من جثث الأعداء، حيث شاعت الصورة ، وتعاورها الشعراء من لدن النابغة الجاهلي ، إلى مسلم بن الوليد العباسي ، ليأخذ منها أبو فراس طرفاً يتناغم من تواصله التراثي (٩١) . وهو يمتد بفنه ليشمل انعكاسات أموية لبعض شعراء المرحلة، ممن نحسُّهم بين صوره وتقاريره على غرار ما يعكسه تأثره بالأخطل التغلبي أيضاً ، أو ما استوحاه من صور جميل بن معمر تارة ، أو عمر بن أبي ربيعة تارة أخرى (٩٢) ، أو جرير في سياق مختلف ، أو مالك بن الريب في حوار مغاير، بل لعله قارب تجربة الحنين التي استشعرها مالك في أسره المعنوي في إقليم خراسان، حتى رثى نفسه هناك بيائيته المشهورة التي يبدو فيها معارضا - إلى حد كبير - لعبد يغوث بن وقاص الحارثي . أما عن شعراء المرحلة العباسية فكانوا أقرب إلى أبي فراس - أو كان هو قريباً منهم ، وربما شغله منهم أقطاب القرن السابق عليه ، بما كان لهم من مكانة خاصة وأرصدة متميزة في شعر الروميات ، وبدا على رأس القائمة منهم أبو تمام وما صوره من حريق عمورية ، ومشهد فرار (تيوفيل) ، مما استدعاه أبو فراس في رومياته أيضاً(٩٣) وكذلك ما كان من منطق فلسفة القوة التي

أذاعها أبو تمام فى صدارة بائيته ، فكانت الأصداء بارزة فى فلسفة أبى فراس ، كما مال إلى أخص أدواته الفنية حيث عرّج منها على نوافر الأضداد (٩٤) .

ثم كان تأثره بالبحترى ، كما تأثر بالمتنبى على الرغم مما قيل من واقع البغض أو الخصومة ، أو – على الأقل – روح الكراهية التى شاعت بينهما ، وإن اختلفت المصادر حول واقعيتها ومداها ، اختلافها حول تحديد دور ابن خالويه (أستاذ أبى فراس وخصم المتنبى) فى إشعال معترك الخصومة بين الشاعرين الكبيرين إلى جانب العديد من المرويات التى تحكى عن صور الخلاف ومنطق التحدى الذى دار بينهما فى بعض مجالس سيف الدولة (*) .

وبدا طبيعيا بحكم المعاصرة والاشتراك فى لغة التفاعل مع القصر الحمدانى أن يلتقى الشاعران الكبيران حول كثير من الصور والمعانى، إذ نكاد نحس روح أبى الطيب ماثلة فى بعض صيغ أبى فراس ، ولا سيما ما كان منها متسقاً مع جوهر الأسر النفسى الذى استشعره أبو الطيب فى البلاط الإخشيدى فى مصر(٩٥) إذ ربما كانت ميمية المتنبى قادرة على ترك أثر واضح من هذا المنظور – تحديداً – فى حوارات أبى فراس ، كما كان للتشبيه أثره من هذه الزاوية ، وحتى صورة العبد التى استهل بها المتنبى هجائيته السياسية المشهورة فى كافور الإخشيدى ظل مثّلها شاخصاً فى بعض من صور أبى فراس .

ويدخل فى منطقة التناص عنده ما التقطه من المصادر الدينية ، خاصة منها ما وظّفه فى محور الزهد الذى يتجانس – بطبيعته – مع المادة القرآنية ، ويصدر عنها(٩٦) ومثله كان ما أفاده بشكل مباشر من القصص القرآنى ، أو ما نص عليه صراحة من تأثره به (٩٧) مما يدفعنا معه فى الاتجاه نفسه إلى محاولة قراءة بعض جوانب من حسه الدينى التى برزت عبر مساحات متعددة بين عام وخاص، تبدأ من حسه العام الذى تناثرت معالمه بين ثنايا شعره(٩٨) ، التى تمثّل تجربة الزهاد فى مصدرها القرآنى ، إلى مزيد من الخوض فى فلسفة الزهد (٩٩) ، إلى انشغاله بفكرة القضاء الإلهى، وقد هيأته نفسيا لتبرير كثير من مواقفه فى الأسر وغيره(١٠٠) إلى ما رصده من حسه الغيبى، وتصويره عذاب جهنم، إلى التناص مع آيات قرآنية بعينها يستمد منها معانيه وصوره ، كما ظهر – مثلا – فى صورة خفض الجناح ، والظن والإثم ، وغيرها من معانى الآيات التى

(*) بحث مقدم إلى مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين ضمن فعاليات ندوة (أبو فراس الحمدانى) *الجزائر – اكتوبر ٢٠٠٠ ، الدورة السابعة)* .

استوقفته ، فصدر عنها صدوراً صريحاً فى مواضع متعددة بين أبياته (١٠١) .

كما يرد عنده مكملا للسياق الدينى ما صنعه من توظيف صيغ الدعاء فى الاتجاه ذاته ، منذ صبغها بصبغة دينية واضحة القسمات وظفها فى باب المدح (١٠٢) إلى ما أورده منها مركزاً فى الخواتيم الدعائية التى أحال كثيراً منها إلى خواتيم دينية حتى صار بعضها مميزاً له بحكم تفرُّده وتكرارها لديه(١٠٣) .

وعلى هذا النحو وأشباهه كان ظهور ذلك المشترك من واقع التناص مع مصادره التى بدت إحدى سبل تفاعل الشاعر مع موروثه ، مما لا يغض من ظهور ذاتيته على النحو الذى استوقفنا على مدار حوارنا حوله ، فما كان للذاتية أن تكتمل دون تفاعلها مع قوة ذلك المدّ التراثى المتدفق عبر صوره الشعرية من واقع معطياتها ومصادرها الأدبية والتاريخية والدينية على السواء .

ومثل هذا النحو قد ضمّه إلى زُمرة شعراء عصره الكبار ممّن تربوا على ثقافة البادية العربية واستوعبوا علوم الأوائل ثم ازدادت ثقافتهم عمقاً وتنوُّعاً وثراءً من واقع عطاء العصر وتعدد مصادر فكره ، وإن ظل له حق العطاء من صور ذلك الفكر الذى يمكن تطويعه فى خدمة إبداعه فبدا أميل - فى هذا الجانب - إلى منهج متوازن ، فلا هو بلغ تعقيد أبى تمام ، ولا قصد إلى ضبط حركته فى سياق منهج البحترى ، ولكنه اصطنع له طريقاً وسطاً ربما اقترب من البحترى أحياناً ولكنه ظل كاشفاً عن ذاته بصورة مؤكدة فى معظم الأحيان .

(جـ) صيغ المعالجة الفنية ومستويات الأداء :

نموذج موروث :

فإذا تركنا المحتوى وشغلتنا صيغ المعالجة الفنية وتقنيات التصوير التى تجلّت لدى أبى فراس بدا على رأسها منهجه فى التعامل مع شكل القصيدة ، وإحكام نسج معمارها استطعنا - آنذاك - أن نتلمس من خلال أدائه حسا تراثيا ملموحا ، ينعكس منه جانب فى سياق معالجاته الصريحة منذ ما صاغه من حوارات طويلة حول المقدِمات؛ خاصة منها المقدمة الطللية التى حازت لديه نصيبا بارزاً بمطالعها المصرّعة ، وتكرارها (١٠٤) ولديه مفارقات بين مقطعات صرِّع فيها ، وبين قصائد سلبها حق التصريع فى بيت المطلع ، وكأن جدة المعالجة لديه قد انتهت إلى معالجات وصيغ أخرى استمد بعضها من أطلال القدماء، وأعاد توظيفها فى مناطق مغايرة من بنية القصيدة ، فكان انشغاله بالرفيقَين حقلا نفسيا خصبا يعكس فى إطاره جانبا من معاناته فى الأسر ، دون أن

يقصر الأمر على حديث الطلل ، وكان خطاب الصاحبيْن – على ندرته – ظل دالا على تحوُّل مرجعيته إلى غير الطلل (١٠٥) كما كان كاشفا – بعمق وصراحة – عن حالات الاستغاثة النفسية إلى حيث تكون ضغوط الحياة من واقع الحنين إلى الأهل والوطن وتلمس الحرية، وبكاء الماضى(١٠٦) . وعلى ندرة شديدة كانت مخاطبة الركب بمنطق البدوى القديم، ومثلها كانت صيغ النداء يا صاحبىَّ (١٠٧) وعلى غرارها كان التحولُ بين خطاب المثنى والانتهاء إلى خطاب الأم .

ولا تزال مشاهد الأطلال واردة فى نمطها الموروث الذى لم يقتنع الشاعر بانعكاساته الواقعية ، بقدر ما أدركه من جوهر دلالتها النفسية أو الرمزية وما قصده من ورائها إلى إحياء معطيات شغلت القدماء ، وعندها لم يتورع عن تسجيل وعيه بجوهر الطلل (١٠٨) أو تحويله إلى مجرد أحاديث وذكريات ذاتية شخّص هدفها عند حدّ استدعاء الماضى فحسب، وإن شئنا الاستقصاء فقد بدا طللاً نفسيا تراثيا فى آن واحد ؛ الأمر الذى يشترك فيه أبو فراس مع أعلام الشعر العباسى فى عصره .

لم تحجبه تراثيته عن التصريح إذاً بوعيه بجوهر الطلل ، بل ربما بنى أطروحته على أساس منها ، ثم كانت محاولة التجديد فى مشاهده من خلال ربطه – أى الطلل – بالواقعية الحضارية ، حتى بدا لديه جامعا بين مساحة واسعة من الموروث ، وأخرى مستمدة من معطيات الواقع المتجدد، وعليه كان توحُّده – أحياناً – مع ناقته (المشهد البدوى)(١٣٠) مكملاً لتوحُّده مع أدواته القتالية (المشهد الواقعى)(١٠٩) ، وهو ما كاد يوازى توحده مع جواده الذى بدا جزءاً بارزاً من عالمه وقريناً له ، ومثله كانت أدوات القتال لدى أبناء قومه جميعاً(١١٠) .

كذلك جاءت رمزية الأسماء التى شغّله ترديدها فى سياق المقدمات الطللية (١١١) ثم كان تعريجه على مشاهد الظعائن ورحلتهن(١١٢) ومثلها ما تعلق بها من مشاهد الطيف (١١٣) والإكثار من الرموز الغزلية، وما اقترن بها من صور الشيب ومعاناة التجربة التى رأينا منها جانبا من قبل فى ثنايا حواره مع الدهر، ومن خلاله، لتصبح هنا إحدى الصور المكملة للاستهلال النمطى بدءاً من المقدمات، إلى مناجاة الشيب، أو التحاور من خلاله على المستوى الشخصى(١١٤) .
وفى بعض مقدماته انصرف تماما عن تلك النمطية، بل ربما قصد إلى تجاهلها على نحو ما تجلّى فى استهلاله – أحيانا – بالدعاء (١١٥) أو ما ورد لديه من مدائح بلا مقدمات ، إلى غيرها من معالجات قصدت جدة المقدمة المباشرة ، أو طلب

المفاداة[١١٦] ، أو اصطناع مقدمات جديدة[١١٧] أو غير ذلك من محاولات التجديد والابتكار .

ويتجاوز الحوار منطقة المقدمة إلى ما يكملها من مشاهد الرحيل باعتباره تقليدا تراثيا أحس أبو فراس قدرا من الوجل أو التردد فى الإطالة فى مشاهده، فاكتفى منه بما صوره تحت دائرة التكثيف والإيجاز[١١٨] وكأنما آثر اختزال الرحلة كما آثر سرعة توظيفها على خلاف ما وضعه - أو استخلصه - لها النقاد من وظائف تعلقت بالتلقى ، وتجاهلت دور المبدع إلى حد كبير . فإن أحس ميلا إلى مقومات البداوة من قبيل تصوير الحنين، أو رصد ذكريات الماضى جاءت الحوارات مفصّلة ، وظهرت البداوة معمقة واضحة التمثُّل [١١٩] وإن ظل مؤشر التلاقى معها محصورا - كما قلنا - فى دائرة الاختزال والإيجاز بالدرجة الأولى[١٢٠].

وأشد ما تكون الرحلة ارتباطا ببراعة الانتقال، أو الدخول منها إلى حسن التخلص الذى لم يعبأ به الشاعر كثيرا، وإن ورد لديه فى بعض معالجاته الفنية[١٢١] . وهكذا بدا أبو فراس مقلدا مجددا معاً ، وكأنما عاش حالة من الصراع، أو اصطنع شيئاً من صيغ المزاوجة الهادئة بين الموروث والحضارى، فلم يشأ أن يفنى فى تراث يبدو معه مستعبدا ، ولا هو أراد أن يتنكر له ، ولا استطاع أن يتجاهله تحت وطأة الاستجابة للمؤثرات الحضارية أو الاستغراق فى استدعاء منطق المعاصرة . ولعله فى هذه المنطقة الفنية بدا قادرا على تعميق صيغة جديدة من صيغ المعالجة والمصالحة الفنية بين القديم والمستحدث ، وكأنه بدا شريكا لأبى الطيب فى الوصول بالقصيدة العربية إلى مرحلة من النضج والاكتمال والتميُّز من خلال تحقيق تلك المزاوجة الفنية الواعية، على ما ظلّ ما بين الشاعرين - بالطبع - من مفارقات تبدأ من طبيعة الدوافع ، وتنتهى عند وظائف الإبداع الفنى ، وكذا كان ما بينهما من الاختلاف فى صيغ المعالجة، إلا ما تلاقى من متشابهات تظل مؤشراً لهذا التلاقى فى بعض الأحيان .

فإن تجاوزنا التدرج النمطى بين المقدمات والرحلة وحسن الانتقال وأدلفنا معه إلى الموضوعات وجدناه يصطنع بينها تداخلات ومزاوجات ، بدت جزءاً من طبيعة الأشياء عند الشاعر الأمير الذى لا يهمه قولبة الإبداع فى أطر ثابتة على طريقة أهل التكسب والاحتراف ، فهو لم يعبأ بمثل ما شغلهم من ردود فعل النقد السلطوى ، ولا كان يخشى حاشية ممدوحه الذى رأيناه يتوحد معه فى عديد من مدائحه - كما مر بنا فى حوار الذاتية - وكما يتأكد هنا على المستوى

الشكلي من واقع مثل هذا التلاقي الذي عكس منه جانبا في خلط الفخر بالمدح (وهما من بابين متقاربين أصلا [١٢٢] ومثله كانت قسمة المدح والهجاء على ما بينهما من تضاد وتنافر[١٢٣] وهو ما يصل إلى قمة الخصوصية في تداخل الأنا والآخر في زحام الحوار المدحي[١٢٤] أو توظيف الغزل في الفروسية ، أو عكس ذلك في تجانس الفروسية والغزل ، وهو التجانس الذي يدعوه إلى إقحام الحروب في ثنايا الحوار الغزلي أحياناً ، أو حتى إطلاق المدح على الغزل أحياناً أخرى [١٢٥] .

ولا شك أن وراء هذا التداخل عمقاً ذاتياً يهمنا في توصيف خصائص إبداع الفارس الأمير منذ شغلته – بالدرجة الأولى – عزة نفسه ، بما حكاه عنها من كرم الخلق ، وما كمن وراء ذلك من بعد إنساني عام أيضاً[١٢٦] ومثله ما انتهت إليه من إيقاع عذري في الغزل يتلاءم ومنطق الفارس البطل حامي الظعينة بمنطق القدماء [١٢٧] مما يتسق مع طبيعته النفسية الشامخة التي استوحاها من عراقة نسبه وأصالته ، وكذا ما انعكس من موقعه قائداً وفارساً وشاعراً يحكي شخصه ، ويغني تجاربه بعمق خاص .

وعلى مستوى الصنعة التصويرية استطاع أبو فراس أن يسجل صورا كثيرة لها تميُّزها في منهجه ، سواء في تشكيلها الجمالي ، أو مصادرها ، أو وظائفها ، فكان للتشخيص عنده نصيب متميز منذ شخَّص الحب ، والمجد ، والموت ، وجعل الفخر يقسم ، وصوَّر روضة الفكر ، وأيدي الربيع ، وناب الموت ، وحكم السيف ، وعض الحرب وغيرها[١٢٨] . أما صوره حول الدهر فقد عمد في بعضها إلى التشخيص أيضاً ، على غرار ما كان من موقفه من جموح الدهر الغشوم ، وغيرها مما ورد ذكره في سياق سابق[١٢٩] .

وفي استعاراته وتشبيهاته لم يرم إلى التعقيد أو الغموض ، ولم يقصد إلى كثافة الصور ، بقدر ما أوردها متناثرة في زحام صور تشبيهية تميزت بجمال معالجته لها[١٣٠] ، وكأنه كان أشد ميلاً إلى العفوية وتلقائية الأداء أكثر من ميله إلى الصنعة والتكلف دون أن يخشى سقوطاً في ميزان النقد كما كان حال غيره من أهل الاحتراف وذوي التكسب .

وما كان من ندرة صوره كان واضحاً في صلته بالألوان البديعية التي عرض لها دون تعقيد أو غموض أو تكثيف أيضاً ، وكأنما آثر توظيفها على طريقة المحافظين من الشعراء ، أو من أطلق عليهم النقاد مدرسة (عمود الشعر) التي لم

تجنح إلى تعقيد الصورة ، أو الإغراق فى دلالتها أو زحام جزئياتها ، أو تعميق الصنعة اللفظية لذاتها ، فكان أبو فراس – هنا – أقرب إلى التوازن فى الجمع بين عطاء مدرسة المجددين ومدرسه المحافظين ، حيث بدت صنعته أقرب إلى الوضوح منها إلى التصنُّع ، من مثل ما سجله استخدامه لحسن النسق فى المطالع والمقدمات، وفى موضوعات قصائده(١٣١) ومنها الترصيع (١٣٢) وخاصة فى الحوارات الغزلية ، والاستدارة (١٣٣) وتضمين القوافى ، والتتميم ، والتكرار ، بما له من دلالات خاصة ، والاستفهام وتكراره ، والأداء القصصى الظاهر خاصة فى توالى الأفعال واللغة الحوارية (١٣٤) .

وهكذا نحا الشاعر نحو الطبع ، وغلبه – أحياناً – منطق الارتجال مما أثر على معالجته لتجاربه وصياغته للصور ، فلم يعمد إلى التكلف فى استخدام المحسنات ، أو الاستغراق فى الأفكار ، أو إقحام الفلسفة والمنطق ومصطلحات علوم العصر ، بقدر ما آثره من وضوح التعبير عما يدور فى نفسه وما يراود خاطره ، ولم يشأ أن يحيل الصنعة إلى مثل عمل المتنبى فى فخامة التعبير ، أو استقصاء المعانى ، أو الانشغال بالعمل الفكرى ومعطيات العقل حتى سُمِّى المتنبى وأبو تمام لدى القدماء حكيمين فى مقابل شاعرية البحترى . وعندئذ بدت صنعته الفنية محققة لمتطلب عمود الشعر الذى حاول المرزوق تحديد معالمه من خلال مطالب الإبانة والوضوح ، وشرف المعنى وصحته ، ومناسبة المستعار للمستعار له وغيرها من صور الصدور عنه والمحافظة عليه (١٣٥) .

فهل كان الأمر صادرا عن وضوح رؤية ناقدة وعاها أبو فراس ، أم أن المسألة خضعت للمصادفة والبداهة وتلقائية الأداء ؟ الأرجح أنه صدر عن نظرية واضحة المعالم حددت لديه مفهوم الشعر وأدواته ووظيفته مما لا يتسع المجال لتفصيله هنا (١٣٦) . ويكفى أن نضع مؤشرات موجزة تبدأ من اعتداده بشعره وفخره به (١٣٧) ، إلى انشغاله بالمحتوى السياسى الكامن فيه على غرار ما طرحه من تصوير قصة الغدر فى الخلافة العباسية وما كان من ندرة شعر الطبيعة عنده(١٣٨) وكذا كانت ندرة الهجاء ، وقد ألمح إلى صلة الشعر بالفكر(١٣٩) وامتد إعجابه إلى تصوير مكانة شعر ابن عمه ، ودعا مرارا إلى الابتكار والتجديد ، واتخذ من الشعر قلائد (١٤٠) وشغلته صنعة المدرسة البديعية حينا فحاكى كبارها على غرار ما تلمسه فى سلسلة مسلم بن الوليد ، كما صرَّح بفهمه لفكرة المقطوعة وإيثاره إياها أحياناً (١٤١) وكذا كان انشغاله بالمصطلح العروضى والشعرى(١٤٢) . إلى غير ذلك من خصوصية الرؤى النقدية ووضوحها فيما يتعلق بماهية الشعر

وأداته ووظائفه .

لقد ظلّت الصورة عنده عاكسة لصدق التجربة أيا كان حقل الإبداع الذى قصد إلى معالجته ، فبدا معيار الصدق عنده وارداً على مستوى الصدق الأخلاقى، الاجتماعى ، النفسى ، التاريخى ، وفي كلٍّ كان صدقه الفنى هو المنطلق الذى بدأ منه شعره وانتهى فيه إليه ، بدليل ما روى عن توقفه عن نظم الشعر بعد فدائه من الأسر ، كأنما بهت صوت التجارب فى نفسه ، فلم يشأ أن يكون بعدها راثيا ولاعاتبا ولا هاجياً ولا مادحاً ، وإنما اكتفى باجترار آلامه بعيداً عن ساحة الشعر وضجيج الشعراء وصراعات عالمهم وخصومات مجالسهم .

العام والمشترك عند شعراء المرحلة :

ألــوان البــديع :

عاش شعراء القرن الرابع أصداء الموازنة بين الطائيين بما كانت تعكسه من قصة الصراع بين الحداثة العباسية ومدرسة المحافظين، ومازالت أصداء مدرسة البديع العباسية تتردد بقوة فى جنبات ساحة الشعر بعد أن نماها أبو تمام ثم غذاها ابن المعتز بدراسته للبديع ، وبدأ أقطاب القرن الرابع ينسجون منهجا متوازنا وصل بالقصيدة العربية إلى مرحلة أكثر توازنا ، ومعيارها النضج الفنى والاكتمال المعرفى الذى تحقق عند أبى الطيب وأبى فراس بخاصة ، حيث اصطنع الشاعر مزاوجة واضحة بين الجماعى والذاتى ، مع تغليب واضح للذاتية خاصة عند أبى فراس انطلاقا من تمثّله لهمومه واجتراره لمشكلاته التى تفرد بها عن بقية الشعراء.

ومع ذلك التلاقى فى ظلال البديع وتطوره ، حدث تقارب أيضاً فى إطار الروميات التى شغلت مساحة كبيرة من قبل الأقطاب الكبار ، ولم تهدأ مطالب النقاد حول تحديد مفهوم عمود الشعر والبديع ، خاصة بعد تفنيد الاتهامات التى وجهت إلى أبى تمام ، ومن قبله مسلم بن الوليد بأنه أفسد الشعر حين حشاه بالبديع منذ أصدر ابن المعتز هذا الاتهام سواء فى كتاب «البديع» أو فى رسالته حول محاسن أبى تمام ومساوئه ، وبعدها تحوّلت المسألة إلى معترك واسع للحداثة مع المحافظة ، ومزاحمة الشعراء للنقاد فى الإدلاء بنظرياتهم ، واقتحام منطقة ماهية الشعر، وطبيعته النوعية، وثقافة الشعراء ، وطبيعة الجمهور، الأمر الذى تمخض عنه بأخرة تفسير المرزوقى فى مقدمة الحماسة لحدود عمود الشعر ، وطبيعة الالتزام به ، أو كسره ، أو تجاوز مقوماته ، متخذاً شاهده من شعر البحترى وأبى تمام فى مساق المفارقة بين منطق الإبانة والوضوح فى مقابل التكلف والغموض .

ويظل العام والمشترك مبسوطا على ساحة الحياة الأدبية فى مساق المجالس الرسمية للأمراء ، ومَنْ حولهم من رجالات البلاد ، ممن نصّبوا من أنفسهم حكاما على حركة الشعر وتحديد توجُهات الشعراء ، فما زالت النزعة السلطوية شاخصة فى مثل هذا الاتجاه إلا عند من خرج عليها وعليه ، بحكم انتمائه ونسبه على نحو ما كان من أمر أبى فراس الذى استغرقته قضايا الذات عبر كل موضوعات شعره ، فلم يشأ الإفلات من نفسه خاصة فى أشد لحظات الضيق التى توقف فيها طويلا يصور أحزانه ، ويشكو بثه وحزنه إلى الله ، ثم يعتب على سيف الدولة عبر عدد من رسائله الشعرية سبق أن أشرنا إليها فى أكثر من موضع .

أما منطق المزاوجة بين الموروث والمعاصرة فأحسبه كان مؤشراً من مؤشرات التطور الفنى لدى شعراء المرحلة ممّنْ أفادوا من القديم دون أن يستعبدهم أو يسترقهم ، أو يقف منهم موقف السيطرة والهيمنة المطلقة إلا أن يظل مجرد رقيب على أصالة تحركهم ، بما يضمن لهم سلامة الأداء من خلال موروث تعمّقته نفوسهم ، فبدا طبيعيا أن يتسرب فى ثنايا صور إبداعهم كما بدا شريكا لمواد المعاصرة التى اشتد بها شغفهم ، وكان منها انطلاقهم فى معظم الأحوال .

من هنا كانت مرجعية الصورة إلى الموروث أولاً ، مما أدى إلى اشتعال نار الاتهام بالسرقات عند نقاد المرحلة، على غرار ما أداره العميدى والحاتمى من خوض فى مثل هذا الاتجاه من تتبع سرقات أبى الطيب وفى مقابله ما كان من دفاع ابن جنى عن المتنبى ، ثم ماظهر من أمر الوساطة بين المتنبى وخصومه لدى القاضى الجرجانى .

على أن مصدر الصورة لم يكن أحاديا بهذه البساطة ، خاصة أن مصادر كثيرة قد وضعت حولها على غرار ما صنعه ابن قتيبة فى «المعانى الكبير» من قبل ، ومن هذا القبيل ما صنعه العسكرى فى «ديوان المعانى» ، والخالديان فى «الأشياء والنظائر» وغيرها .

وبذا أصبح منطق الحوار العام فى المرحلة مفتوحاً حول العام والمشترك عند الشعراء على مستوى المعالجة والتصوير وتوظيف البديع ، وإمكانات الإضافة والابتكار ، ومن ثم كثرت شروط النقاد ، وفى موازاتها تعددت صور تمرد الشعراء، حتى اشتدت المعركة بين الإبداع والنقد ، وكان الخلاص وارداً فى سياق الاطمئنان إلى سلامة تلك المزاوجة بين الموروث والحضارى ، على اختلاف – لابد منه – فى إدراك أبعاد مفهوم ذلك «الحضارى» وتحديد صيغ التعامل معه ، أو الانطلاق من خلاله فى محك التجديد والمعاصرة، فكان أمام البعض فسحة الوقوف على الأطلال ، أو حتى تصوير القصور العباسية ، وكان لأبى فراس خصوصية الانخراط فى مشكلة الأسر التى شغلت من شعره وحياته حيزاً يصعب تجاهله أو حتى إغفال دوره فى خصوصية عطائه الفنى وأدائه التعبيرى وآليات نقله للتجربة ، وطبيعة خطابه الأدبى من خلالها .

ومن المؤكد أنه ظل يدور فى إطار ذلك العام المشترك فى كثير من موضوعات شعره ، مما تجلى فى منهجه فى التناص مع الموروث ، أو توظيف مستويات التصوير وخصوصية صيغ المعالجة ، أو التوقف عند مرجعية الصورة بين مواد التراث حين يحاول توظيفه وإعادة تشكيله أو تطويعه دون هيمنة أو

سيطرة ، مما ساعده على التفاعل مع مقتضيات رؤيته الشعرية، والاتساق مع واقعه المادى المحسوس ؛ خاصة فى الإطار التشبيهى الذى راح يقرب فيه بين العناصر المتباعدة ليعيد صياغتها وصهرها فى بوتقة الخيال الكاشف عن علاقاتها الكامنة فيها انتظاراً للمبدع الذى يفجر طاقاتها ، ولعل هذا كان من وراء إعجاب الثعالبى بتشبيهات أبى فراس استحساناً لدلالتها ومصادرها البيئية ، وإدراكاً منه لطبائع ممارسات الشاعر وأسلوب معايشته للأحداث . على أن التشبيه ظل واحداً من زوايا التصوير التى رأيناه يستغرق بعدها الآخر فى الصورة الاستعارية حول الدهر وغيره من المشاهد التى عكست إشعاعات تجاربه العميقة منذ وظف الألفاظ وما وراءها من دلالات ، وقرّب صور المعنويات والمجردات إلى الأذهان فى نسق جمالى مؤثر ، كما استعان بالرموز والكنايات مكملا الإطار نفسه خاصة فى منطقة الدلالة الذاتية للصور والتى ملأ بها فضاء النص الشعرى .

وفى معالجاته البديعية نكاد نستشعر نَفَس البحترى ، وكأنما آثر أبو فراس أن ينطلق من خلاله ، فنأى بذلك عن تعقيد أبى تمام ، وتجاوز مستوى الزينة والتصنُّع والغموض ، وخدم بديعه صوره ومعانيه ، منذ جاءت مطابقاته ومقابلاته هادفة إلى كشف خاص عن تناقضات العالم من حوله ، وحتى تناقضاته هو نفسه بين ماضى الإمارة وواقع الأسر بكل ما يعنيه كلاهما من صيغ التحول ، ومن ثَمّ كان أكثر ميلاً إلى رسم الصور الطباقية ، وإلا فمن قبيل الاستعانة بالمطابقات اللفظية المباشرة ، وكذا كان تعامله مع الأبعاد الصوتية التى هيأها له الجناس والجرس الصوتى فى المفردات والإيقاع الموسيقى فى تراكيب الأبيات ، على ما أداه كل ذلك من وظائف ذاتية وجمالية واجتماعية وتراثية فى آن ، وهو ما عكس – بدوره – منطق صدق الرجل وبساطته وتلقائيته أداته ومباشرته ؛ الأمر الذى انتهى به إلى منزلة بين المنزلتين ، فلا هو استكمل عمق أبى الطيب وأستاذه أبى تمام ، ولا هو انخرط فى بساطة منْ هم دونهما من شعراء الجيلين .

والحق أن استدعاء التراث عند أبى فراس لم يحجب – بحال – خصوصية تجاربه ولا هو أثّر فى حرارتها وتفردها بقدر ما هيأه له من فرص التفاعل معها مع خصوصية الأداء الشكلى فيها من واقع مفردات المعجم المنتقاة ، حيث عكست – بواقعية شديدة – جوهر الحالة النفسية للشاعر ، فكانت كشفا أمينا عن نزعات النفس وتجارب الأمير الأسير الباحث عن حريته ووطنه ، ومن ثم استطاع أن يحمل مفرداته كل صور شموخه وإبائه وجسارته وحنينه وضعفه تجاه حبه لأمه

وابن عمه . مع صبر وجلد وثقة فى عناية الله ، تقابلها شكوك وشكوى من غدر الناس وقهر الزمان .

وإن كان له من خصوصية فى معجمه ففى مثل حواره المتكرر حول قصة الأسر بكل مشتقاته وأبعاده ، ثم انشغاله بالمرأة فى دور النسب وصلات القربى ، مع التوقف عند الدلالات الذاتية فى علاقاته الاجتماعية بين عداوة وأسر وعتاب ولوم وغربة وشجاعة وعزة نفس وصبر وجلد ومقاومة واستشعار للحسد والوشاية وصور نابعة من عصر الفتن والفساد السياسى ..... إلخ .

أما ازدواجية لغته أحيانا بشكل مفرط فربما رددناها إلى سلامة لسانه ، وتمكنه من معجمه العربى ، وتحاشيه الوقوع فى الأخطاء اللغوية والنحوية ، مما أسهم فى نجاحه فى تأكيد صحة المزاوجة بين بداوة شعره ، بما فيها من وعورة وغرابة وفخامة أحياناً ، وأخرى بما فيه من سهولة وسلامة ووضوح وبساطة ، وهو القسم الأوفى من قصائده ومقطعاته . أما أمر **مقطعاته** فيبدو عجبا ، لأنه لم يترك باباً من الشعر إلا وكان يطرقه من خلال إحداها ، فكان له منها فى المدح ، والعتاب ، والرثاء ، والاعتراف ، والإخوانيات ، والخواطر ، والفخر ، والأسر ، والغزل ، والحكمة ، والزهد ، والمنادمة [١٣٥] . فكأنما استطاع تطويع المقطعات لهذه الضروب من التجارب بشكل يشى بمعيار الصدق الذى انطلق منه ، لا يهمه الحد الفاصل بين الإطالة والإيجاز إلا بمقدار ما تنتهى تجاربه فحسب ، ومن ثم بدا تعامله مع الشكل الفنى موزعاً بين طوال أو مقطعات أو أبيات مفردة دالا على تلاقى الأنماط فى ضمير الشاعر دون تفضيل لأى منها إلا من حيث التسليم بقدرته على استيعاب تجربته ، والتعبير عن موقفه الوجدانى فحسب .

ولذلك امتدت صيغ معالجة - كما رأينا - إلى حد التصريع فى المقطعة [١٣٦] مما جعل المقطعات تمثل قاسما مشتركا فى معظم موضوعات الشعر، حتى سارت فى خط مواز للقصائد ، مما يؤكد أن تجاربه ظلت حدا فاصلا فى شكل منظوماته ، وأن أمر المقطعات لم يشغله دون القصائد ، أو العكس ، ففى كل سجّل البعد الإنسانى الذى استشعره بين تناقضات حياة الأمراء وعالم الأسرى وما بينهما من مسافات ومساحات .

وصفوة القول هنا أن بناء القصيدة عند أبى فراس جاء متسقاً ومخالفا لقصيدة عصره ، والاتساق معروف مصدره ، أما المخالفة فمردودها إلى طبيعة الشاعر ورغبته فى التجديد ، والتصاقه بالحس الحضارى وتفاعله مع معطيات حياة المرحلة .

خلاصة الحوار :

والخلاصة أملاها ديوانه بما ازدحم به من أسْرياته التى مثّلت ظاهرة تميّزت بها قصائده عن سائر شعراء عصره ، وفى عباءة الأسريات :

١ – كان لقاء مفردات الشجن والأسى عبر العتاب والشكوى والرثاء ، وكان الحوار التقليدى عبر المدح والفخر والحكمة والهجاء ، والحق أن الرجل لم يكن من الهّجائين ، ولا رأينْا فى ديوانه معتركًا هجائيا إلا ما جاء فى مناظراته مع حكام الروم معبّرا بذلك عن حسه القومى ، وكما عكست أسرياته مجمل مضامينه الشعرية فقد عكست – أيضاً – تعدُّد أشكاله الفنية بين طوال تجاوزت خمسين بيتا ، وبين قصار ومقطعات وأبيات مفردة دلّت كلُّها على طغيان الشكوى ، والتلويح بالمفاداة ، وصوَّرت عمق التجربة الإنسانية التى عمقتها الأحداث التى أصابته فى الأسر على غرار ما وقع من موت أمه ، وأخت سيف الدولة وابنه ، فبدا الشاعر مطبوعا صادقاً مع نفسه ، فقصرت مقدماته أسرياته ، وغلب عليها منطق الحزن الذى حملته صوره وعباراته ومفرداته ، فكشفت عما أصابه من إحباط ويأس وترقّب وأمل ، وحزن وأسى، مما دفعه - أحيانا - إلى إفراغ معاناته من الهموم ، وطرح أصداء شعوره بالغربة والحزن من خلال الرموز والأقنعة الفنية التى نفذ منها عبر مخاطبة حمامة أو ليل ، أو رياح ، أو سحاب .

٢ – آثر الشاعر استخدام ألوان البلاغة النمطية بين تشبيهات أكثر منها ، واستعارات استعان بها فى الكشف والإبانة عن جوهر واقعه النفسى الذى لم يكن يحتمل تأنقاً ولا تكلفاً ولا صنعة ولا فلسفة ، ولا تعميق مصطلح ، أو تعقيد فكر ، أو التباهى بثقافة . ما بالنا بواقع انهزامى لشاعر مأزوم نفسيا بدت مشكلته مع خصومه أهون على نفسه من مشكلته مع أهله ، فإذا كان قد انتقم من الدمستق والروم ، فقد طال عتابه مع سيف الدولة وكثرت شكواه من حساده ودهره وتصوير دسائس الوشاة ، مما لا يجدى معه جلد ولا صبر يمكنه أن يتشبث فى مواجهة الآلام النفسية والجسدية للأسر ذاته .

٣ – وقد سجلنا فى ثنايا الدراسة لغة المزاوجة التى درج عليها بين السهولة وبين الجزالة التى قصد إليها أحيانا ؛ خاصة فى مناطق فخره ، وفى أعمقها دلالة على عروبته مع الدمستق والروم بخاصة .

٤ – ومن مدارس البديع وألوانه كانت له وقفته فى استعمال الجناس والطباق

والمقابلة وحسن النسق وغيرها مما أجاد توظيفه فى إيضاح معانيه ودلالات صوره دون أن يحجب شيئاً من ذاتيته ، بل قدم لقرائه مادة شعرية كاشفة عن طبيعة معاناته بكل تفاصيلها وتسجيل انطباعاته إزاءها .

٥ – والحق أن البحث ليس محوريا حول الأسريات ، ولكنه تلمس فيها مفتاح شخصية أبى فراس التى ميزت قصيدته إذا ما قورنت مع شعر عصره ، فإن كان ثمة تقارب ضرورى فى صيغ المعالجة عبر الموضوعات المشتركة، فأحسبها ظلت على درجة من الخصوصية والتفرد فى قصة الأسريات بوجه خاص . تلك القصة التى وجهت بطولة الشاعر وأحداث حياته وحواراته وواقعه النفسى والمعرفى إلى حيث شاءت ، وواكبتها قريحته التى أفرزت من صور الإبداع ما تناغم مع منظومة الحزن الكبرى التى غطت مساحة زمنية من حياته اعتبرناها – ولعلها كانت كذلك – مرحلة وحدها .

٦ – ولعل إبداعه المشترك – إن جاز هذا الوصف – فى بقية الموضوعات قد قرَّب المسافة بينه وبين شعراء عصره ، مع اختلاف لابد منه فى مستويات المعالجة الدقيقة ، بما ينم عن جوهر شخصيته وثقافته ومصادر فكره تلك التى صنع منها مزيجا خاصا به يلتقى معهم حينا ، وينأى عنهم فى كثير من الأحيان .

٧ – تم اللقاء فى معمار القصيدة والحرص على مواكبة مناهج القدماء والمعاصرين، وفى ثناياها تمّ التلاقى مع الذات ، فأعاد توظيف الأشياء من هذا المنطق ؛ مقدمات طللية تتجانس – نفسيا – مع واقعه الكئيب ، وكأنما كان أبو فراس من أكثر شعرائنا حاجة – نفسيا وفنيا – إلى مشاهد الأطلال ، وهل كانت حياته قبل الأسر إلا صورة من الطلل يجتر ذكرياته ويستشرف إشراقة الماضى فى زحام كآبة حاضره الذى أحسه عدماً وفناءً . وهو الطرح نفسه الذى نجده فى حديثه عن الشيب النفسى الذى ألم به ، وكذلك بدت الرموز الغزلية التى حمّلها كثيرا من آلامه النفسية ؛ خاصة ما قصد به منها ابن عمه سيف الدولة ، وما كانت رحلته فى الصحراء – وهْماً – إلا بحثا عن فروسيته واستعادة أمجاد ماضيه .

٨ – فإن أضفنا إلى هذا توحُّده مع ممدوحه وخواتيمه الدعائية الصادقة ، أو الحكمية الذاتية بات من حقنا أن نزعم أن وحدة البناء الكلى للقصيدة عنده قد حققت إنجازا فنيا ظل يميز قصيدته – إلى حد بعيد – عن قصيدة عصره ،

فهى الوحدة النفسية التى دعته إلى تلقائية الأداء ، مهما طال النفس الشعرى ، وهو ما أدى – كما رأينا – إلى تقارب لغة القصيدة والمقطّعة على المستوى النفسى بصرف النظر عن الإطالة والإيجاز على مستوى الشكل والصياغة الفنية .

الهوامش :

(١) الديوان ص ٨٢ :

وهلْ غضّ منّى الأسر إنْ خفّ ناصرى وقلّ على تلك الأمـور مسـاعـدى؟

وصـ ٤٨ :

وإن فـتى لم يكسـر الأسـر قلبـه وخـوضُ المنايا جـدّهُ لنجـيبُ

(٢) صـ ٣٠٣ ، وقد بلغت القصيدة ثمانية عشر بيتا كتبها إلى أبى العشائر عن أسره يقول فى مطلعها :

أ «أبا العشائر» إن أُسرتَ فطالما أسرت لك البيض الخفافُ رجالا

(٣) صـ ٢٠٢ :

إنْ زُرْتُ (خَـرْشَنَة) أسـيـرا فلكَمْ أحطتُ بهـا مـغـيـرا

(٤) وفيها يفتخر بأسره وبأسرته :

مَنْ كـان مـثلى لم يبت إلا أسـيـرا أو أمـيـرا

ليـست تحلُّ سـراتُنا إلا الصـدور أو القـبـورا

(٥) صـ ٧٨ :

وما الأسر مما ضقت ذَرْعًا بحمله وما الخطبُ مماً أن أقول له : قَـدِ

(٦) انظر صـ ٢٠٩ .

(٧) صـ٢٣ :

إلى الله أشكو أننا بمنازل تحكم فى آسـادهن كـلابُ

(٨) صـ ١٧ :

رددتُ على بنى «قَطَن» بسيفى أسـيراً غـيـر مـرجـوّ الإياب

(٩) ص ٣٩٥ : حيث قال وقد أرسل بها إلى القاضى أبى الحُصَين عند أسر ابنه أبى الهيثم :

أيا راكبا نحو الجزيرة جسرة ... عذافرة إنّ الحديث شجونُ
تحمل إلى القاضي سلامي وقل له ... ألا إن قلبي مذ حزنت حزين

وصـ ٢٧٤ ، وقد أرسل بها إلى نفس القاضي .

وصـ٢٨٠ : وقال يصف الحال وأثره فيها ، ويذكر أسر إخوانه وما جرى فيها :

ضلالٌ ما رأيت من الضلال ... معاتبة الكريم على النوال

(١٠) صـ ٣٥٢ :

هلا صفحتم عن الأسرى بلا سبب ... للصافحين بـ «بدر» عن أسيركمُ ؟

وصـ ٢٤٥ :

أبى غَرْب هذا الدمع إلا تسرُّعا ... ومكنون هذا الحب إلا تضوُّعا
وكنت أرى أني مع الحزم واجدٌ ... إذا شئتُ لي ممضى وإن شئتُ مرجعا

وصـ٤٧ .

أبنيتي لا تحزني ... كل الأنام إلى ذهاب
أبنيتي صبرا جميلا ... للجليل من المصاب

(١١) صـ ٢٦٩ :

اذكراني ! كيف لا تذكُراني ... كلما استَخْونَ الصديق الصديقا
بتُّ أبكيكما وإنّ عجيبا ... إن يبيتَ الأسيرُ يبكي الطليقا

(١٢) صـ ٨٤ .

(١٣) صـ ٤١٠ .

(١٤) صـ ٢١٧ ، فروسية أم الأسير رصد منها جانبا في مطلع القصيدة :

أيا أم الأسير سقاك غيثٌ ... بكُرْه منك ما لَقِيَ الأسيرُ

ليصور فروسية أم عابدة :

ليبكك كل يوم صُمْت فيه ... مصابرةً وقد حَميَ الهجيرُ
ليبكك كل ليل قمْت فيه ... إلى أن يَبْتَدى الفجرُ المنيرُ

ليبكك كل مضطهدٍ مخوفٍ أجرتيه وقد قلّ المجير
ليبكك كلُّ مسكين فقير أغثتيهِ وما فى العظم زير

(١٥) انظر صـ ٢١٥ ، نفسه .

(١٦) صـ ٢١٥ ، وله إلى أخيه أبى الفضل يستثيره ، وهما أسيران ، وإنما لم يترك أبو فراس مع الأسرى فى دار البلاء إجلالا له وإكراما لطول شأنه وعظمه ، يستهل المقطعة بقوله :

أتترك إتيان الزيارة عامداً وأنت عليها - لو تشاء - قدير ؟

وفيها يقول :

يضيق عليَّ الحبسُ حتى تزورَهُ فما هو إلا روضةٌ وغدير

(١٧) صـ ٢٤٦ :

فلو أن أسرى بين عيش نعمتُه حملتُ لذاك الشُّهد ذا السُّم منقعا
ولكن أصاب الجرحُ جسما مجرَّحا وصادف هذا الصدع قلبا مُصدَّعَا

(١٨) صـ ٢٧٤ :

ففدية المأسور مقبولةٌ وفدية الميت لا تُقبل

(١٩) صـ ٦٤ :

أ (أبا العشائر) لا محلُّكَ دارس بين الضلوع ولا مكانُك نازح
إنى لأعلم بعد موتك أنه ما مرّ للأُسَراءِ يومٌ صالح

(٢٠) صـ ٣٧٩ :

قل لـ (ابن عمار بن داود) وما قول العليم كقول من لم يَعْلَمِ
إن بتّ ترسف فى الحديد فطالما أمسيتَ توضعُ فى الحديد إلى الكَمى
ولئن أصبت لقد أصبتَ من العدا عددَ الحصى وعفوتَ عفوَ المُنعم

(٢١) صـ ٣٧٧ :

ليسوا الحديدَ برَغْمِهِم وبُودِّهم أنْ لم يكن ذاكَ الحُليُّ عليهمُ

وصـ ٣٤٧ :

أُســرْت فلم أذق للنوم طعــمــا ... ولا حلّ الطّعــان لنا حــزامــا
وســرنا مــعلمين إليك حــتى ... ضـربنا خلف «خَـرْشنة» الخيـامـا

وصـ ٢١٣ :

أسرتُ وما صَحْبى بعُزْل لدىَ الوغى ... ولا فَـرسَى مُـهْـرٌ ولا ربُّه غَـمْـرُ!
ولكنْ اذا حُم القـضـاءُ على امرئ ... فليسَ له برِّيقــيــه ولا بحْــرُ
وقال أصَيْحابى : الفـرارُ أو الرّدى ... فقلت : همـا أمران أحلاهُمـا مر
ولكنّنى أمْــضِى لما لا يعــيُّــبنى ... وحسبُك من أمرين خيرُهما الأسر
يقـولون لى : بعتَ السـلامـة بالردى ... فقلت : أما والله مـا نالنى خُـسْرُ
وهل يتـجـافَى عَنى الموتُ سـاعـةً ... إذا ما تجــافىَ عنّى الأسـرُ والضُّرُّ
هو الموت فـاختَر ما علاَ لك ذكرُه ... فلم يمت الإنسان ما حيىَ الذكر
ولا خــيــرَ فى دفع الرّدى بمذَلة ... كـمـا ردّها يومـا بسوءته «عـمرو»
يمنُّون أن خـلوا ثيــــابى وإنمـا ... علىّ ثيـابٌ من دمـائهم حُـمْـرُ
وقـائمُ سـيـفى فـيـهمُ اندقّ نصله ... وأعقابُ رمحى فيهمُ حُطمَ الصَّدْرُ

وصـ ٨٩ :

لقــــد أبهــــجت أعـــدائى ... وقــــد أشــمـتّ حُـسّــادى
بسُــــقْم مـــاله شـــافِ ... وأســـــر مــــاله فـــادِ

(٢٢) صـ ٣٩٦ :

تحمّل إلى القـاضى سَلامى وقل له: ... ألا إن قلبى مـذ حَـزنت حـزينُ
وإن فـؤادى لافـتـقـاد أسـيـره ... أســيــرٌ بأيدى الحـادثات رهينُ

وصـ ٢٠٦ ، وقال يصف أسره ويذكر أهله ويتشوق إلى أحبابه :

فـــــفى «حَلب» عُــــدّتى ... وعــــزى والمفـــــخـــــرُ
وفى «منبج» مَنْ رِضَــــا ... ه أنـفس مـــــا أذخَـــــرُ

وصـ٣٣١ :

أسلَمَنَا قـومُنا إلى نُوب ... أيسـرها فى القلوب أقتلها
يا سيدا ما تُعَدُّ مكرمةٌ ... إلا وفى راحتَيْه أكملها
ليست تَنال القيودُ من قَدَمي ... وفى اتباعى رضاك أحملُها
بأى عـذر رددْت والهَـةً ... عليك دون الورى مُعَوَّلها؟
جـاءتك تمتاحُ رد واحدها ... ينتظرُ الناس كيف تُغْفلها
تلك المودات كيف تُهملها ؟ ... تلك المواعيدُ كيف تُغْفلها ؟
تلك العقودُ التى عَقَدْتَ لنا ... كيف - وقد أُحكِمَت- تُحلّلُهَا ؟
أرحـامُنا منكَ لم تُقَطِّعُها ... ولم تزل دائبا تُوصِّلها

وفيها لا يتورع أن يطرح الموازنة بين ثوبه وثوب ابن عمه رامزا لمزيد من العتاب:

يا ناعمَ الثوب كيف تُبْدله ... ثيابُنا الصُّوف ما نبدلها
يا راكب الخيل لو بصُرْت بنا ... نحمل أقْيَادنا وننقلها !

وصـ ٣٧٠ ، وقال وهو فى الأسر ، وكتب بها إلى أبى المكارم وأبى المعالى ابنى سيف الدولة :

يا سيدىّ أراكُمـا ... لا تذاكـران أخـاكُمـا
مـا كـان بالفـعل الجمـيـ ... ـل بمثله أولاكمـا
من ذا يَعَـابُ بما لقيـ ... ـت من الورى إلاَّكُما
لا تقعُداً بى بعدها ... وسلاً الأمير أباكما
وخُـذاً فـداى جُعِلْتُ من ... رَيْب الزمـان فـداكُمـا

(٢٥) صـ ٣٣١ :

تسأل عنا الركبان جاهدةً ... بأدمُع ما تكاد تُملهلها :
يا من رأى لى بحصن «خَرْشَنَة» ... أُسْد شَرى فى القُيود أرجُلها !

وص ١٧٣ :

يا أخي يا أبا زهيـــر ألى عنــــ ـــدك عونٌ على الغَزال الغرير ؟
إن لى مـذ نأيت جسم مـريض وبكـا ثَاكِلٍ وذل أســـيـــر

وص ١٩٣ :

فـــعــــمـــر ليلى طويل وعـــمـــر نومى قـــصـــيـــر
أســـرت منى فـــؤادى يفـــديك ذاك الأســـيـــر

(٢٦) ص ٢٤٥ ، قال ابن خالويه : كتب أبو فراس إلى سيف الدولة بما قرره مع ملك الروم من الفداء ، فتأخرت الأجوبة ، فكتب إليه أبو فراس يعتب عليه ويستبطئ أمره ، فوجد سيف الدولة من ذلك ، وقرّعَهُ فى كتبه إليه ، والى غيره ، فكتب أبو فراس :

أبى غـرب هـذا الدمع إلا تـسرُّعـا ومكنون هذا الحب إلاّ تضــوُّعــا

وتكاد القصيدة تذهب فى رثاء نفسه ، وفيها يستبكى الرفيقين :

خليلىَّ لِمَ لا تبكيـانى صــبـابةً أأبدلتـمـا بالأجْـرَع الفـرد أجْـرَعَا

وتسيطر على نفسه آلام الشيب وهو ما زال فى عمق الشباب :

فلمّا مَضَى عـصرُ الشبيبة كلّه وفـارقنى شـرخ الشبـاب مـودعـا
تطلّبْتُ بين العتْب والهجر فُرْجَة فـحـاولت أمـراً لا يرام مُـمنَعـا
فلو أن أسرى بين عـيش نعـمتـه حملت لذاك الشهد ذا السم منقعا
ولكن أصاب الجرح جسما مُجرّحا وصادف هذا الصدع قلبًا مصدعًا

وفيها يقرن بين الهموم والشيب والدهر والأسر جميعاً :

وصرت إلى ما رُمْتُ فى الخير لذة تتـبُّـعـهـا بين الهـمـوم تتـبُّـعـا
وهأنا قـد حلىَّ الزمـان مَـفَـارقى وتوّجنى بالشيب تاجـاً مـرصـعـا
أقمتُ بأرض الروم عامَيْن لا أرى من الناس مـحـزونا ولا مُتَـصَنّعـا

وفيها جاءت سقطة النسب التي عرضها غالبا من قبيل السخرية والتهكم :

إذا خفتُ من أخواليَ الروم خُطّة ... تخوّفت من أعمامىَ العُرْب أرْبَعَا

وإن أوجعتنى من أعاديّ شيمَةٌ ... لقيت من الأحباب أدْهَى وأوْجَعا

وفيها يصرح بموقف سيف الدولة ويردُ عليه تقريعه إياه :

تنكر سيف الدين لما عتبته ... وعرّض بى تحت الكلام وقرّعا

فقولا له : من أصدق الود أننى ... جعلتك مماّ رابنى الدهر مَفْزعا

ولو أننى أكننته في جوانحى ... لأورق ما بين الضلوع وفرّعا

وصـ ٣٣٠ :

يا حسرة ما أكاد أحملها ... آخرها مُزعج وأولها

عليلةٌ بالشام مفردة ... بات بأيدى العدا معللُها

(٢٧) صـ ٩٦ :

لا يطرق النازل المحذور ساحته ... ولا تمد إليه الحادثات يدا

الحمد لله حمداً دائما أبداً ... أعطانى الدهر ما لم يعطه أحدا

وصـ ١٧٦ :

وطال الليل بى ولرب دهر ... نعمت به ، لياليه قصار

وصـ ١٨٣ :

أنا الذى لا يصيب الدهر عترته ... ولا يبيت على خوف مجاوره

(٢٧) صـ ٣٨٣ ، ففى قصيدة واحدة قصد إلى هذه التوالى ، وإن تناثرت جزئيات الصورة عبر أبياتها :

أبينى لنا : أين الذين عهدتهم ... لياليَ ريب الدهر ليس بظالم

كفى حزنا أن غالنى الدهر فيهم ... برغمى وما هذا الزمان براغم

غشوم فلا ذو الفضل ينجيه فضله ... لديه ولا ذو النقص منه بسَالم

وانى إذا ما غالنى بصروفه ... صبور على روعاته غيرُ واجم

متى ترمنى الأيام منها بنكبة ... تمر وتسفر عن زئير ضُبارم

وفيها يقول مستطرداً :

سأبكيك ما أبقى لى الدهرُ مقلةً ... فإن عزنى دمعٌ فما عزّنى دم

وحُكمى بكاء الدهر فيما ينوبنى ... وحُكم «لبيد» فيه حول محرم

تُصاحبُنا الأيام فى ثوب ناصح ... ويختلنا منها على الأمن أرقم

وما أغربت فيك الليالى وإنها ... لتصدعُنا من كل شعب وتثلم

طوارقُ خَطْب ما تَغُبُّ وفودها ... وأحداث أيام تغذُّ وتتئمُ

فما عرفتنى غير ما أنا عارف ... ولا علمتنى غير ما كنت أعلمُ

متى لم تصب منى الليالى ابن همة ... يجشمها صرف الردى فتجشّمُ

نظرنا إلى هذا الزمان وأهله ... فهان علينا ما يشت وينظم

ويصل استسلامه ذورته قبل ختام القصيدة ذاتها :

لعًا يا أخى! -لا مسّك السوء -إنه ... هو الدهر حاليْه : بؤسٌ وأنعُمُ !

(٢٨) صـــ ٢٤٧ :

وهأنا قد حلّى الزمان مفارقى ... وتوّجنى بالشيب تاجاً مرصعاً

(٢٩) صـــ ٢٣٥ :

ينافسنى فيك الزمان وأهله ... وكل زمان لى عليك منافسُ

شريكُك من دهرى بذى الناس كلهم ... فلا أنا مبخوسٌ ولا الدهر باخس

وصـــ ٢٣٤ ، وقريبا منه جاء قوله :

أبغى الوفاءَ بدهر لا وفاءَ له ... كأننى جاهلٌ بالدهر والناس

(٣٠) صـــ ٤١٠ :

يا دهر خنتَ مع الأصادق خلّتى ... وغدرت بى فى جملة الإخوان

وصـــ ٩٠ :

كفانى سطوة الدهر ... جواد نسل أجواد

(٣١) صـــ ٨٢ :

ألم ير هذا الدهر غيرَىَ فاضلا ... ولم يظفر الحساد قبلى بماجد

وفيها يقول أيضاً :

وهل نافعي إن عضّني الدهر مفردا   إذا كان لي قوّم طوال السواعد ؟

(٣٢) صـ ٤٣٦ :

مـا أجـود الدهر على بنيـه   وأعـذر الدهر بمن يصفيـه

(٣٣) صـ ٤٠ :

وافـاه دهر عُصُل أنيـابه   واجتـابَ بُطْنَان العَجَـاجِ جـابُهُ

وصـ ٥٤ :

علقت بنات الدهر تطرق ساحتي   لما فضلت بنيـه في حـالاته

فالحرب ترميني ببيض رجالها   والدهر يطرقني بسُـود بناته

وصـ ٤٨ :

صبـور على طيّ الزمـان ونشره   وإن ظهـرت للدهر فيّ ندوب

وصـ ٨٢ :

وهل نافعي إن عضني الدهر مفردا   إذا كان لي قومٌ طوال السواعد ؟

(٣٤) صـ ٨٨ :

يعطي إذا ضنّ السحـاب تكرما   ويجيـر إن جـاء الزمـان الأنكد

وصـ ١٨٤ :

مـا زال لي نجـوةً مما أحـاذره   لا زال في نجـوة مما يحـاذره

إذا تخطأ ريبُ الدهر ساحتـه   فـمـا نبـالي بمن دارت دوائره

وصـ ١٨٨ :

لعل الله يعقـبني صـلاحـا   قـويما ، أو يقـيّلني العثـارا

فأشفي من طعان الخيل صدرا   وأدرك من حـروف الدهر ثارا

وصـ ٢٩١ :

ولكـن دهراً دافـعتني خطوبه   كمـا دفع الدين الغريم المماطل

وصـ ٢٨٢ :

ومن ورد المهـالك لم ترعـه رزايـا **الدهر** فى أهل ومـال

(٣٥) صـ ٢٨٣ :

إذا مـا لم تخنك يد وقلبٌ فليس عليك خـائنة **الليالى**

وصـ ٤١٨ :

فـقلت لهن : هل فـيكنّ باق على نوب الزمـان إذا طرقـتـه ؟

(٣٦) صـ ٢٩١ :

ألا ما لهـذا **الدهر** عنى غـافل ؟ أذنبى إلى الأيام أنى فـاضل ؟

(٣٧) فى ختـام القـصـيـدة يقـول:

ألا ليت شـعـرى هل أبيتن ليلة تناقل بى فـيهـا إليك الركـائب

فتعـتـذر الأيامُ من طول ذنبـهـا إلىّ ويأتى **الدهر، والدهر** ثائبُ

(٣٨) صـ ٣٩٦ :

يضنُّ زمـانى بالشـقـات وإننى بسـرى على غـيـر الثقـات ضنين

(٣٩) صـ ٨٠ :

أقلنى أقلنى عـثـرة **الدهر** إنـه رمانى بسهم صائب النصل مقصد

حيث شغلته هنا عثرته أمام سهم الدهر ونصله الصائب

وصـ ٨١ :

ولـم أدر أن **الدهر** فى عدد العدا وأن المنايا السـود يرمينَ عن يد

(٤٠) صـ ٨٠ :

ولا ، وأبى مـا يفـتقُ **الدهر** جانبا فـيـرتقـه إلا بأمـر مـسـدّد

(٤١) صـ ٣٤٢ ، وهو يستهل القصيدة بموقف الدهر منه :

إنـا إذا اشـتـد **الزمـا** ن ونـاب خـطـب وادلـهَـمْ

ألفـيتَ حـول بتـوتنا عـدد الشـجـاع والكَرَمْ

ليقول فيها :

ولـعـل دهـراً يـنـثـنـى ولعل شـعـبـا يلتـئم

وصـ ٢٧٧ :

لادر در الدهـر مـا بالـه حـملنى مـا لست بالحـامل

وصـ ٢٦٨ :

لا رعى الله يا خليلى دهـراً فـرقـتنا صـروفـه تفـريقـا

وصـ ٢٦٥ :

وصـاحبٌ لم أبله أصـادقـه هذا زمـان شـرست خـلائقـه

(٤٢) صـ ٤٤٧ :

ما زال فى خفض وحسن حال حـتى أصـابتـه بنا الليـالى

سـرب حـماه الدهر ما حـماه لـما رآنـا ارتـد مـا أعـطـاه

(٤٣) صـ ٢٩٩ :

الدهر يومـان : ذا ثَبْتٌ وذا زَلَلُ والعيش طعمان : ذا صابٌ وذا عسلُ

وانظر صـ ٣٤١ :

وصـ ٤٩ :

وعرّفنى عُرْفَ الخطُوب ونُكْرها تصـرّف أيام أتَتْ بالعـجـائب

(٤٤) صـ ٥٩ :

أيهـا الشـيب لِمْ حَلَلتَ برأسى إنما لى عـشـر وعـشـر وبنجُ !

شـعـرات فى الرأس بيضٌ وغنج حلّ رأسى جـيـشـان : رومٌ وزنْج

وصـ٦٣ :

أخا عـشـرين شـيّب عـارضَـيْـه مريضُ اللحظِ فى الحَدَقِ الصّحاحِ

(٤٥) صـ١٣ :

رأيت الشـيبَ لاح فـقلتُ أهلاً وودعت الغـواية والشـبـابا

ومـا إن شبت من كـبـر ولكن رأيتُ من الأحـبـة مـا أشـابا

(٤٦) صـ١٧٦ :

وقـوفك فى الديار عليك عـار ... وقـد رُدَّ الشبـابُ المستـعـارُ !
أبعـد الأربعين مُـحَـرَّمَـات ... تمادٍ فى الصبـابة واغـتـرار ؟
وطـال الـليـل بـى ولـرُبَّ دهـرٍ ... نعـمتُ به ليـاليـه قـصـارُ

(٤٧) ص ٢٢٩ ، وله إلى ابن الحصين القاضى وقد تأخر عنه جواب مكاتبته :

يد يراها الدهر غـيـر ذميـمـة ... تمحـو إسـاءته إلى وتغـفـرُ
أهدت إلىَّ مـودة من صـاحب ... تزكـو المودة فى ثراه وتثـمـرُ

وصـ٢٤٠ : وله فى مكاتباته معه أيضاً :

لئن جمعتنا غدوة أرض «بالس» ... فـإن لهـا عندى يدا لا أضيـعـهـا
أحبُّ بلاد الله أرضٌ تحلُّهـا ... إلىَّ ودار تحـتـويهـا ربوعـهـا

(٤٨) صـ ٢٤١ :

لحى الله قلبـا لا يهـيم صـبـابة ... إليك وعـينا لا تفـيض دمـوعـهـا

(٤٩) صـ ١٨٢ :

ومـا أخـوك الذى يدنو به نسبٌ ... لكن أخوك الذى تصفو ضمائرُه

وعندئذ نجده يتوحد مع صديقه فى فلسفة واحدة ورؤية متقاربة :

وأننـى واصـل مـن أنـت واصلـه ... وأننى هاجـر من أنت هاجـره

وفيها يحاور أبا الحصين أيضاً :

أبا الحصين وخير القـول أصدقه ... أنت الصديق الذى طابت مخابرُهُ
أينَ الخليل الذى يرضـيك باطنهُ ... مع الخطوب كـمـا يرضيك ظاهره

(٥٠) صـ ٣٠٠ ، تبدأ لديه من حكمة الزاهد التى يختم بها قصيدته :

لكنَّ فى الناس مـغـرورٌ بنعـمـتـه ... ما جاءه اليأس حتى جاءه الأجلُ
والمرء يَفْنَى ومـا ينفك ذا شـره ... تشب فيه اثنتان : الحرص والأملُ

(٥١) صـ ٣٠١ ، وفى الرثاء تتلاقىَ الرؤى حول قضية الموت :

وإذا المنيـة أقـبـلت لم يُغْنِهـا ... حـرصُ الحـريص وحيلةُ المحتـال

(٥٢) صـ ٢٥٦ :

إن الغنيّ هو الغنى بنفسه ... ولو أنه عارى المناكب حاف

وصـ ٢٦٥ :

لا أصحبُ الخوفَ ولا أرافقُهْ ... والموت حَتْمٌ كلُّ حى ذائقهْ

وخبثت على الفتى طرائقه ... أعدى أعاديه به يصادقه

(٥٣) صـ ١٨٠ :

وأشرف الناس أهل الحب منزلة ... وأشرف الحب ما عفت سرائره

وفيها يتمثل منطق العذريين :

ما أنس لا أنس يوم البين موقفنا ... والشوق ينهى البكا عنى ويأمره

(٥٤) صـ ٦١ :

فقلت لهم على كسره : أريحوا ... ففى الذّمّلان روحى وارتياحى

إرادة أن يُقال «أبو فراس» ... على الأصحاب مأمون الجماح

وصـ ١٧٥ :

هيهات لستُ «أبا فراس» ... إنى وفَيْتُ لمن غدر

(٥٥) صـ ١٩٠ :

ومثل «أبى فراس» من تجافى ... له عن فعله مثلى الأسير

وصـ ٣٠٤ :

ألا دعوت أبا فراس إنه ... لمن إذا طلبه الممنّع نالا ؟

وصـ ٦١ :

أصاحب كل خل بالتجافى ... وآسو كل داء بالسماح

وإنا غير بخال لنحمى ... جمام الماء والمرعى المباح

(٥٦) صـ ٣١٥ :

وإن وراء الستر أمّا بكاؤها ... عليّ وإن طال الزمانَ طويلُ

وصـ ٣١٦ :

فيا أمتا لا تعدمي الصبرَ إنه ... إلى الخير والنجح القريب رسولُ
ويا أمتا لا تحبطي الأجرَ إنه ... على قدر الصبر الجميل جزيلُ
ويا أمتا صبرا فكل ملمة ... تجلّى على علاتها وتزول

(٥٧) صـ ٢١٦ ، وربما استهل بها قصيدته ووجد فى تكرار ندائه إياها ضرورة نفسية شافية من قبيل التعزى ، أو تخفيف الألم خاصة فى الموقف الرثائى الباكى :

أيا أم الأسير سقاك غيث ... بكره منك ما لقى الأسير
أيا أم الأسير سقاك غيث ... تحيَّر لا يقيم ولا يسير
أيا أم الأسير سقاك غيث ... إلى من بالفدا يأتى البشير ؟

وبعدها ينتقل مردداً الصيغ البكائية :

ليبكك كل يوم صمت فيه ... مصابرة وقد حمى الهجير
ليبكك كل ليل قمت فيه ... إلى أن يبتدى الفجر المنير

ليعود بعدها إلى مناجاة الأم بالتكرار نفسه :

أيا أماه كم هَمٌّ طويل ... مضى بك لم يكن منه نصير ؟
أيا أماه كم سر مصون ... بقلبك مات ليس له ظهور ؟!
أيا أماه كم بشرى بقربى ... أتتك ودونها الأجل القصير

(٥٨) صـ ٤٣٦ :

أنعتُ يوما مر لى بالشام ... ألذَّ ما مرَّ من الأيام

(٥٩) صـ ٣٢٨ :

من كان سُرَّ بما عرا ... نى فليمتْ ضراً وهزلا
لم أخل فيما نابنى ... من أن أعزَّ وأن أُجلاَّ
رُعْتُ القلوب مهابةَ ... وملأتها فضلا ونبلا
ما غضَّ منىَ حادثٌ ... والقرم قرمٌ حيث حلاَّ

أنىّ حللتُ فإنما | يدعونني السيف المحلّى
فلئن خلصتُ فإنني | شرق العدا طفلا وكهلا
ما كنت إلا السيف زا | د على صروف الدهر صقلا

وصـ ٤٣٨ ابتداء من قول له فيها:

وصرت في صف من الرجال | كأنما تزحف للقتال

و صـ ٤٤٧ ، مرّ الشاهد ضمن هوامش لوحة الدهر .

(٦٠) انظر صـ ٢٤١ :

ألم ترني أصبحت أزجي من الأسى | قلائص أحبو سربها وأربعها ؟

(٦١) صـ ٣٤٤ :

أنخت فيه يعملات | ما عهد إرقالها ذميما
آجَدُها قطع كل واد | أخصبه نبته العميم

(٦٢) صـ ٩ :

جادت عراصك يا شآم سحابة | عرّاضة من أصدق الأنواء
بلد المجانة والخلاعة والصبا | ومحل كل فتوة وفتاء

(٦٣) صـ ٢٧ :

وإن خُراسان إن أنكرت | عُلايَ فقد عرفَتْها حلب
ومن أين ينكرني الأبعدون | أمِنْ نَقْص جد ؟ أمن نقص أب ؟
ألست وإياك من أسوة | وبيني وبينك قربُ النسب
ودار تناسب فيها الكرام | وتربيةٌ ومحلٌ أشِب

(٦٤) صـ ٤٤ :

حتى تقول لك الأعداء راغمة | هذا ابن عمك ، هذا فارسُ العَرَبِ

وصـ ١١٥ :

إذ العربُ العرباء تبني عماده | ومنّا له طَاوٍ على الثأر ذَاكرُ
أذاق «العلاء التغلَبي» ورهطه | عواقب ما جرت عليه الجرائر

(٦٥) صـ ٣٤٥ :

ونحن فى عصبة وأهل ... تضم أغصاننا أورمُ
لم تتفرق بنا خؤول ... فى جذم عز ولا عُموم
سمت بنا وائلٌ وفازت ... بالعز أخوالنا تميم

(٦٦) صـ ٣٥٩ :

إنى وإن كان التعصب شيمتى ... لا أدفع الشرف المنيف أخاهما

(٦٧) صـ ٢٥٠ :

مالعصا قومى قد شقها ... تفارُطٌ منهم وتضييعُ
بَنيِ أبى فرّق ما بينكم ... واشٍ على الشحناء مطبوعُ

ولنا أن نتأمل قوله صـ ٢٧٦ :

يا ويح خالك بل يا ويحَ كل فتى ... أكل هذا تخطى نحوك الأجَلُ ؟

وفى صـ ٢٨١ :

وللوُرّاث إرثُ أبى وجدى ... جيادُ الخيل والأسلّ الطوالِ
وما تجنى سراة بنى أبينا ... سوى ثمرات أطراف العوالى

(٦٨) صـ ٣٨٨ :

فقل لـ «ابن فقّاس» : دع الحرب جانبا ... فإنك رومىٌ وخصمك مسلمُ

بعده يضمن ثلاثة أبيات قائلاً :

إذا ضربت فوق الخليج قبَابُنا ... وأمسى عليك الذلُ وهو مخيم
وأدى إلينا الملكُ جزية رأسه ... وفك عن الأسرى الوثاق وسلموا :
فإن ترغبوا فى الصلح، فالصلح صالح ... وإن تجنحوا للسلم ، فالسلم أسلم

(٦٩) صـ ٢٤٧ :

إذا خفت من أخوالى الروم خطة ... تخوفت من أعمامى العرب أربعا
وإن أوجعتنى من أعادى شيمة ... لقيت من الأحباب أدهى وأوجعا

(٧٠) صـ ٣٦ ، ٣٧ : والقصيدة كلها تذهب فى رد اتهامات الدمستق للعرب بأنهم مجرد أصحاب أقلام ، وليسوا بأصحاب سيوف ، وأنهم لا يعرفون الحروب فقال له أبو فراس : نحن نطأ أرضك منذ ستين سنة بالسيوف أم بالأقلام ؟ ثم أنشد مطلعه :

أتزعم يا ضخم اللغاديد أننا ... ونحن أسود الحرب لا نعرف الحربا ؟

فويلك! مَنْ للحرب إن لم نكن لها! ... ومن ذا الذى يمسى ويضحى لها تربا

ليصل إلى قمة انفعاله واتهامه :

لقد جمعتنا الحرب من قبل هذه ... فكنا بها أُسْداً وكنت بها كَلْبا

(٧١) انظر ابن قتيبة فى الشعر والشعراء ٧٥/١-٧٦ فى توصيف معمار قصيدة المدح العربية وتبرير جزئياتها من منظوره الوظيفى الذى أسقط فيه دور الإبداع بسبب انشغاله بدور التلقى فحسب .

وصـ ٢١٩ : فقد أخذت مكاتباته الإخوانية سمتا خاصا يعكس صورة من منطق إمارته ، على غرار ما تحكيه قصيدته الرائية حيث قالها مجيبا لأبى زهير المهلهل بن نصر بن حمدان عن قصيدة أولها (أيا ابن الكرام الصيد والسادة الغر ..) إذ يبدو واضحا أنه يعارض فيها على القافية نفسها :

ألا مَا لِمَنْ أمْسَى يراك وللبدر ... وما لمكان أنت فيه وللقَطْر !

(٧٢) صـ ١٣ :

وقد علمت ربيعة بل نزار ... بأنا الرأس والناس الذُنَابَى

ولما ثار سيف الدين ثرنا ... كما هيجت آسادا غضابا

أسنته إذا لاقى طعانا ... صوارمه إذا لاقى ضرابا

دعانا - والأسنة مشرعاتٌ - ... فكنا عند دعوته الجوابا

(٧٣) صـ ٢٨ ومثل هذا التوحُّد يحكى فى رسائله إلى سيف الدولة :

وزندى وهو زندك ليس يكبو ... ونارى ، وهى نارك ليس تخبو

وفرعى فرعك الزاكى المعلى ... وأصلى أصلك السامى وحسب

(٧٤) وأنظر أيضا صـ ٦٣ - ٧٠ - ١١٥ - ٣٣٢ :

(٧٥) صـ ١٢٠ :

بنا وبكم يا سيف دولة هاشم   يطول بنو أعمامنا ويفاخر

فإنا وإياكم ذراها وهامها   إذ الناس أعناق لها وكراكر

(٧٦) صـ ١٦ ،أنظر أيضاً صـ ١٢٣ .

(٧٧) صـ ٣٦٧ :

هذى شيوخ بنى حمدان قاطبة   لاذوا بدارك عند الخوف واعتصموا

حلوا بأكرم من حلّ العباد به   بحيث حلّ الندى واستوثق الكرمُ

(٧٨) صـ ٢٤٩ :

فلّله إحسان علىّ ونعمةٌ   ولله صنع قد كفانى التصنعا

وصـ ١٢٢ :

هل للسماحة والفصاحة   والعلى عند محيد ؟

إذ أنتَ سيِّدىَ الذى   ربيتنى وأبى سعيد

(٧٩) صـ ٣٣٢ :

إن بنى العم لست تخلُفُهم   إن عادت الأسْدُ عاد أشبلُها !

أنت سماءٌ ونحن أنجُمها   أنت بلاد ونحن أجْبُلُها

(٨٠) صـ ٢٧ ، ٢٩ :

فلا تعدلن - فداك ابن عمـ   ـك لا بل غلامك - عما يجب

وأنصف فتاك فإنصافه   من الفضل والشرف المكتسب

وفيها أيضا يقول له :

فقل ما شئت فىّ فَلَى لسانٌ   ملئ بالثناء عليك رطب

وعاملنى بإنصاف وظلم   تجدنى فى الجميع كما تحب

وصـ ٧٩ : وربما تعددت صيغ الأمر فى سياق البيت الواحد ، والملاحظ أن البيت السابق عليه يشفع له بكل دلالاته :

فكم لك عندى من أياد وأنعم ... رفعت بها قدرى وأكثرتَ حُسَّدى
تشبَّثْ بها أكرومة قبل فوتها ... وقُمْ فى خلاصى صادق العزم واقعد

وصـ٣٢ :

فلا تخش سيف الدولة القرم إننى ... سواك إلى خلق من الناس راغب

(٨١) فى القصصية وعناصرها انظر صـ ٣٣٢ :

وعمى «الحرون» عند كل كتيبة ... تخف جبال وهو للموت صابر

(٨٢) صـ ٣٣ :

وما أنت ممن يسخط الله فعله ... وإن أخذت منك الخطوبُ السوالبُ

(٨٣) صـ ٣٩٨ :

ولكن سوف أوجدهن وصفا ... وأبسط فى المديح كلا مَـهُنَّه

(٨٤) صـ ٣١٦ :

أمالك فى «ذات النطاقين» «أسوة» ... «بمكة» والحرب العوامُ تجولُ
أراد ابنها أخذ الأمان فلم تجب ... وتعلم علماً أنه لقتيل
وكونى كما كانت بـ«أحد» «صفيةٌ» ... ولم يشف منها بالبكاء غليل
ولو رد يوما «حمزة» الخير حزنها ... إذا ما علتها رنةٌ وعويلُ

(٨٥) صـ ٧٥ :

وانا لنرمى الجهل بالجهل مرة ... إذا لم نجد منه على حالة بُدا

وصـ ١١٧ :

تخر لنا تلك المعاقل سجدا ... وترمى لنا بالأهل تلك المطامرُ

وصـ ١٧٩ :

فقد أصبحن والدنيا جميعا ... لنا دأر ومن تحويه جار
إذا أمست نزار لنا عبيدا ... فإن الناس كلهم «نزار»

وصـ ٣٦١ :

لنا الدنيا فما شئنا حلال ... لساكنها وما شئنا حرام

وصـ ٤٠١ :

إننَا قَـومٌ إذا مـا ... صعُبَ الأمر كَفَيْنا
وإذا مـا ريـم منّـا ... موطن الذل أبينا
وإذا مـا هدم الـ ... عز بنو العز بنينا

(٨٦) صـ ٢١١ ، حيث يتناص مع حاتم الطائى فى شطره الثانى :

فأيقنت أن لا عز بعدى لعاشق ... وأن يدى مما بخلت به صفر
وانظر ٣٩٦ .

ثم انظر ص ٧٩ ثم التناص مع طرفة فى قوله :

فياليت دانى الرحم بينى وبينكم ... إذا لم يقرب بيننا لم يبعد
وصـ ٩٨ :

عدواة ذى القربى أشد مضاضة ... على المرء من وقع الحسام المهند

(٨٧) صـ ٣٥٤ :

أبلغ لديك بنى العباس مَألكَة ... لا تدّعوا مُلْكَها مُلاّكُهَا العَجَمُ

(٨٨) صـ ٤١١ :

ليسوا يَنُونَ فلا تنُوا فى أمركم ... لا ينهضُ الوانى لغير الوانى

(٨٩) صـ ٢٢١ :

وإنى لأبكى للفراق كما بكت ... «خُنَاسٌ» وقد أمسَتْ تَحنُّ إلى صَخْرِ

(٩٠) صـ ٨٠ :

فإن تفتدونى تفتدوا شرف العلا ... وأسرع عواد اليها معود
وإن تفتدونى تفتدوا لعلاكُم ... فتىً غير مردود اللسان ولا اليد

قريباً من قول عبد يغوث :

فإن تقتلونى تقتلوا بى سيدا ... وإن تفتدونى تحربونى بماليا

وانظر أيضاً ص ٢٩٠.

(٩١) صـ ١٩٨ :

فأشبع من أبطالهم كل طائر وذئب غدا يطوى البسيطة أعفرا

وصـ ٦٢ ، وانظر ص ١٨١ .

(٩٢) صـ ٥٩ :

قامت إلى جارتها تشكو بذُلٍّ وشجا

أما ترين ذا الفتى ؟ مر بنا ما عرَّجا

إن كان ما ذاق الهوى ؟ فلا نَجَوْتُ إن نجا

وانظر ص ١٢ - ٦٠ ، وص ٣٤.

(٩٣) صـ ٨٩ :

هذى مُحَبَّرَةٌ يشاكلُ نظمُها عقداً عليه لؤلؤ وزبرجدُ

لو كان شاهدها حبيبٌ لم يقل (ردت إليه الجاهلية مَهْدَدُ)

(٩٤) وصورة فرار الخصم أقرب إلى مشهد «تيوفيل» عند أبى تمام ، وهو ما يبدو فى انتقاء مطلعه :

لا عزَّ إلا بالحسام المَخْذَم وضراب كل مدجج مستلئمِ

حيث يقول :

لما برزنا للدُّمُستُق مَرة ورأى بوادر خيلنا كالأسهُم

طلب النجاء بنفسه فتحكمت فى جيشه الأسياف أى تحكُّم

وأنظر أيضاً صـ ٣٧٦ .

(٩٤) فى تنافر الأضداد كأنه يستوحى منطق أبى تمام صـ ١٨٦ :

وسمرٌ أعادٍ تلمع البيض بينها وبيض أعادٍ فى أكفهم سُمْرُ

وصـ ١٩٦ :

ويجئ طورا ضَرُّه فى نفعه جهلا وطورا نفعه فى ضَرِّه

(٩٥) من مثل قول أبى الطيب :

وما فى طبه جواد أضرَّ بجسمه طول الجمام

فـأمـسك لا يُطال له فـيـرعى ولا هو فى العليق ولا اللجـــام

أو قوله فى الدالية :

جوعان يأكل من زادى ويمسكنى لكى يقال عظيم القدر مقصود

وصـــ ٢٩ ، وقد جاء العيد وأبو فراس فى أسره يقول :

يا عـيـد مـا عُـدْتُ بمحـبـوب علىَ مـــعنّى القلب مكروب

(٩٦) صــ٧ :

فـلا أملٌ غـيـر عـفـو الإله ولا عـملٌ غـيـر مـا قـد مـضى

فـإن كـان خـيـرا فـخـيـرا ينال وإن كـــان شـــرا فـــشـــرا يرى

وصـــ ٢٢٤ :

وإذا رأتـه عـــــــــداتـه بـلـغـت قـلـوبُـهـم الحـنـاجـــــر

(٩٧) صــ ٢٢٨ :

كـأننا لما اسـتـتَـبَّ العَـبْـرُ أسـرةُ مـوسى يوم شق البـحـر

وصـــ ٤٠٤ :

مـا كلف الإنسـان إلا وسـعـه والله نص بذاك فى «القـــرآن»

ثم انظر صـــ ٨٣ - ١١٢ - ٣٦٨ - ٤٠٨ - ٤١٠ - ٤١١ - ٤٣٤ .

(٩٨) انـظـر صـــــ ٧٤ - ٤٠٧ .

(٩٩) صــ ٧ ، وقال فى الزهد وأجاد :

أمـــا يردع الموت أهل النهى ويمنع عن غـيـه من غَـوَى !

فـيـا لاهيـا آمنا والحـمـام إليـــه ســريع قــريب المدى

يسـر بشئ كـأنْ قـد مـضى ويأمن شـيـئـا كـأن قـد أتى

إذا مـا مـررت بأهل القـبـور تيـــقنت أنك منهم غــــدا

وانظر صـــ ١٧٢ .

وفى حكمه الزاهد صـــ ٢٠٤ :

هل ترى النعـــمـــة دامت لصـــغـيـــر أو كـبـيـــر

أو ترى أمـــريْن جـــاءا أولاً مـــثل أخــــيــــر
إنما تجـــرى التـــصـــاريف بتــــــقـليب الـدهـور
فـــفــــقــــيــــر من غنى وغنى من فـــــقـــــيــــر

وفى صـــ ٢٥٢ :

أيا قلبى أمــــا تخـــشع ؟ ويا علمى أمـــــا تنفع ؟
أمـــــا حـــــقى بأن انــــ ــــظر للدنيــا ومــا تصنع ؟
أمـــا شـــيــعت أمـــثـــالى إلى ضـــيق من المضــــجع ؟
أمـــــــا أعـلــم أن لابـد لى من ذلك المصــــــرع ؟

(١٠٠) صـــ ٤٠٩:

وأنا الذى مـلأ البـسـيطة كلهـا نارى وطنب فى السمـاء دخـانى
كان القضاء فلم تكن لى حيلة غلب القضاء شجاعة الشجعان

ومشهورة صورته فى الرائية :

ولكن إذا حُمّ القضاءُ على امرئ فليس له بَرٌّ يقـيـه ولا بَحْــرُ

(١٠١) انظر ص ٣٧٨ ، ص٦٣ ، وصـ٦٢ ، وص٦٨ ، ١٣٦ ، وصـــ٢٥٤ :

لا أحمل الهجر منه والغرام به ما كلف الله نفساً فوق ما تسع

وصـــ ١١٤ :

فـفـينا لدين الله عــزٌ ومنعـةٌ وفـينا لدين الله سـيفٌ وناصــرُ

(١٠٢) صـــ ٩ خواتيم دينية :

والله يجـــمـــعنا بعـــزٍّ دائم وسـلامـةٍ مـوصـولة ببـقـاءِ

(١٠٣) صـــ٢١ :

وأسأله حسن الختام فإننى لرحمته فى البدء والختم طالب

وانظر صـــ ٥٩ :

فكفـاك المحذور جـمـعـاً ووقـا ك الذى بينتـه يوم الحـجـيج

وانظر أيضـاً صـ ١٨٤ / ٣٢٩ / ٣٣٤ / ٣٤٦ / ٣٨٠ / ٣٩٠ ، وصـ ٣٩٠ وصـ ٢٧٠ ، وصـ ٩١ ، وصـ ٦٤ ، صـ ٣ .

(١٠٤) صـ ٨٣ :

خليليّ مـا أعـددتُمَـا لمتَـيَّم — أسيـر لدى الأعـداء جـافى المراقـد

(١٠٥) صـ١٨٦ :

يذكـرنى نجـدا حـبيب بأرضـهـا — أيا صاحبى نجواى هل ينفعُ الذكرُ؟

وصـ ٢٤٦ :

خليلى لِمَ لَمْ تبكيـانى صـبـابةً — أأبدلتـمـا بالأجـرع الفَرد أجْرَعا ؟

وانظر أيضاً ص ٢٢٦ / ٢٤٨ / ٢٩٤ .

(١٠٦) ص ٢٦٠ :

يا أيها الركب حثوا الناجيات بنا — طال التـعلُّل إغـذاذا وإيجـافَـا

وص ٢٧٥، وص ٣٣١ ، ٤٦.

(١٠٧) ص ٤٠٧ :

يا واقفـان معى على الدار اطلبا — غـيـرى لهـا إن كنتُـمـا تَقِـفَـانِ

منع الوقـوف على المنازل طارقٌ — أمـر الدمـوع بمقلتى ونهـانى

فللّـه إن وَنَت المدامُع أوْهَمَتْ — عـصيان دمعى فيـه أو عـصيـانى

إنا ليـجـمـعنا البكاء وكلنا — يبكى على شـجن من الأشـجـان

(١٠٨) ص ٤٠٨ :

أبكى الأحبة بـ «الشآم» وبيننا — قلل «الدروب» وشاطئا «جَيْحان»

وأنظر: ص ٣٨٢، ٣٢٩، ٣٣٤.

(١٠٩) ص ٣٨٢ :

ومـا صـحـبتنى قط إلا مطيّـتى — وعضبُ حسام مخذَمُ الحَدّ صَارِمُهْ

(١١٠) ص ٣٩٣ :

إذا ولد المولود منا فـإنما الـ — أسنّةُ والبـيض الرفـاق تمائمـه

(١١١) انظر ص ١٨٠ .

(١١٢) ص ٨٧ :

أمـا الخليط فـمُـتـهمٌ أو مُنْجِـدُ — فاذرف فما لك غير دمعك منجدُ

عـرج على ربع بمنعَـرجِ اللوى — واسـأله مـا فـعل الظبـاء الخُـرَّدُ

وانظر ص٩٦، ٥٥، ٢٥١، ٣٨٤.

(١١٣) ص ١٠٣ :

لعل خـيـالَ العـامـرية زائرٌ — فيسعد مهجورٌ ويسعد هاجَرُ

وأنظر ص١٨٠، ٢٢١، وص٣٠:

عليّ لربع العـامـريةِ وَقْـفَـةٌ — تُمَلّ عليّ الشوق والدمع كـاتب

وأنظر ص ٥٥ .

(١١٤) ص ٢٢٥ :

عـذيرى من طوالع فى عـذارى — ومن رد الشـبـاب المسـتـعـار

ومـا زادت على العشـرين سنى — فمـا عـذر المشيب إلى عـذارى ؟

(١١٥) انظر ص ٢١٦ .

(١١٦) انظر ص ٣٥٧ - ٣٦٦ .

(١١٧) ص ١٨٨ :

دع العبـرات تنهـمـر انهـمـارا — ونار الوجـد تسـتـعـرا استـعـارا

أتطفـأ حَـسْـرتَى وتقـر عـينى — ولـم أوقـد مع الغـازين نـارا

وص ٧٨ :

دعوتك للجفن القريح المسهد — لدى وللنوم القليل المشـرد

وما الأسرُ مما ضقت ذرعا بحمله — ومـا الخطب مما أن أقـول له قَـدِ

(١١٨) انـظـر ص ٦٠ ، وص ٨٨ .

(١١٩) ص ١٠٨ :

أيا راكـبـاً تحـدى بأعـواد رحله — عـذافـرة عـيـرانة وعـذافـر

ألكنى إلى أبناء ورقــا رســـالة ... على نأيهم وهى القــوافى الســوائر

(١٢٠) ص ٣٩٦ :

أيا راكبـا نحـو الجـزيرة جسـرةً ... عُـذافـرة إن الحـديث شـجـونُ

من المُوخدات الضُمّر اللاء وَخْدُها ... كفـيلٌ بحاجـات الرجال ضَمِـينُ

تحمّل إلى القاضى سلامى وقل له ... ألا إن قلبى مــذ حــزنت حــزين

(١٢١) ص ٤٦ :

هل من الظاعنين مـهـد سـلامى ... للفتى الماجد الحصيف الأديب ؟

ابن عـمى الدانى على شحط دار ... والبـعيـد القـريب غيـر القـريب

(١٢٢) انظر ص ١١٥ - ٣٦٤ .

(١٢٣) ص ٣٦٥ .

(١٢٤) ص ١٦ .

(١٢٥) ص ٣٩٧ :

سلى فـتـيــات هذا الحى عنى ... يَقُلْن بما رأيْنَ ومــا ســمـعنه

ألســت أمــدهم لــذوىً ظــلا ... ألست أعــدهم للقــوم جَــفْنَهْ

(١٢٦) ص ٣٩٤ :

أيهـــا الغــــازى الذى يغـــ ... ـــزو بجـيـش الحب جـــسمى

مــا يقــوم الأجــرُ فى غــز ... وك لــلــروم بــإثـــمـــى

وانظر ص ٤٩ .

(١٢٧) انظر ص ٢١١ :

ولا تنكرينى إننى غــيــرُ مُنْكَر ... إذا زلّت الأقْـدَامْ واستُنْزِل النصـر

وص ٣٩٨ :

ولكن سـوف أوجـدهن وَصْـفـاً ... وأبسُطُ فى المديح كــلا مــهُنَهْ

وص ٢٨٩ .

(١٢٨) انظر ص ١٩٧ .

(١٢٩) انظر ص ١١٩ .

(١٣٠) انظرص ص ١٠٥ - ١٠٦ ، وص ١٨١ .

(١٣١) ص ٣٨٢ - ٢٨٥ - ٨٩ - ٢٠١ - ١١٠ - ١١٨ - ١١٣ .

(١٣٢) ص ٣٩٣ .

(١٣٣) ص٣١ ، وص ٢٦ .

(١٣٤) مما تجلى عبر موضوعات قصائده فى صفحات ١٢٠ - ٢٩٥ - ٢٩٧ - ٣٠٤ - ٢٦ - ٣٥٨ - ٣٨٩ .

(١٣٥) ص ٣٠٧ ، وص ٤٥ - ١٨٣ - ١٨٩ ، ص ١١٥ ، وانظر ص ٢٨ / ٣٥ / ٧٥ / ٩٥ / ٣٠٩ / ٣١٤ / ٣٣٠ / ٣٦١ ، ص ٢١٧ ، وص ٢١٨ ، وص ١٤ ، وص ٨٩ ، ٢٨ ، وص ٣٥٤ ، وص ٤٠ قال يصف السحاب ، وص ٤٨ ، وص ٩٦ .

(١٣٦) ص ١٧٤ ، وص ١٠٩ ، وص ٨٥ ، وص ٢٢٢ ، وص ١٠ ، وص ٢٣٩ ، وص ٤٠٥ ، وص١٩٧ ، وص١١٩ ، وص٤٠٤ ، وص٤١٥ ، وص ٣٦٣ ، وص٤٣٣ .

مصادر ومراجع المبحث :

(١) أحمد أحمد بدوى ، شاعر بنى حمدان ، ط . لجنة البيان العربى .

(٢) أحمد أبو حاقة ، أبو فراس الحمدانى ، منشورات دار الشرق الجديد ، بيروت ١٩٦٠ .

(٣) أحمد سويلم ، شعراء العمر القصير (القدماء) ط. الدار العربية للكتاب، القاهرة ١٩٩٩م .

(٤) إبراهيم السامرائى ، أبو فراس الحمدانى ، دار الفكر للنشر (الديوان) ، عمان ١٩٨٣ .

(٥) بطرس البستانى ، أدباء العرب فى الأعصر العباسية ، مكتبة دار صادر بيروت .

(٦) الثعالبى (النيسابورى) يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر - بيروت - ١٩٩٦م .

(٧) حنا الفاضورى ، الفخر والحماسة ، دار المعارف ، مصر ، د.ت .

(٨) درويش الجندى ، الشعر فى ظل سيف الدولة ، ط . الأنجلو المصرية ، ١٩٥٩.

(٩) رملة محمود غانم ، فن الحبسيات بين أبى فراس الحمدانى والخاقانى ، دار الزهراء للنشر ١٩٩١م .

(١٠) زكى مبارك ، الموازنة بين الشعراء ، دار الكاتب العربى بيروت ١٩٦٧م .

(١١) زكى المحاسنى ، شعر الحرب فى أدب العرب فى العصرين الأموى والعباسى إلى عهد سيف الدولة ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٤ .

(١٢) سامى الدهان - ديوان أبى فراس ، دمشق ١٩٤٤ .

(١٣) سامى الكيالى : سيف الدولة وعصر الحمدانيين القاهرة ١٩٥٩م .

(١٤) سعد سلبى ، مقدمة القصيدة عند أبى تمام والمتنبى ، مكتبة غريب ، القاهرة، د . ت .

(١٥) شوقى ضيف ، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ، دار المعارف ، مصر .

(١٦) عبد الجليل حسن عبد المهدى : أبو فراس الحمدانى ، حياته وشعره ، عمان ١٩٨١م .

(١٧) عبد القادر حسن أمين ، شعر الطرد عند العرب ، مطبعة النعمان النجف الأشرف – العراق .

(١٨) على الجارم ، فارس بنى حمدان ، دار المعارف مصر ١٩٦٤م .

(١٩) عمر فروخ ، تاريخ الأدبى العربى فى الأعصر العباسية ، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٨م .

(٢٠) ماجدولين وجيه بسيسو ، شعر أبى فراس الحمدانى ، دراسة فنية ، مطابع الشريف ، الرياض ١٩٨٨م .

(٢١) كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربى ، ترجمة عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، مصر .

(٢٢) محمد حمود ، أبو فراس الحمدانى ، شاعر الفروسية والوجدان ، دار الفكر اللبنانى ، بيروت ١٩٩٤م .

(٢٣) محمد رضوان الداية ، أعلام الأدب العباسى (تراجم واختيارات) مكتبة الفارابى ، دمشق ١٩٧٢ .

(٢٤) محمد عارف محمد حسين ، عناصر الإبداع الفنى فى رائية أبى فراس ، مطبعة الأمانة ١٩٨٨م .

(٢٥) محمد على أبو حمدة ، فى التذوق الجمالى لقصيدة أبى فراس الحمدانى دراسة نقدية إبداعية ، عمان ١٩٨٨م .

(٢٦) مصطفى الشكعة ، فنون الشعر فى مجتمع الحمدانيين ، مكتبة الأنجلو المصرية .

(٢٧) ميخائيل سعود : أبو فراس الحمدانى ، دراسة ومختارات (فارس النضال) ، ص ط . الشركة العالمية للكتاب ١٩٩٧م .

(٢٨) النعمان القاضى ، أبو فراس الحمدانى ، التشكيل الجمالى ، دار نشر الثقافة ، القاهرة .

(٢٩) يوسف خليف ، الشعر العباسى : نحو منهج جديد ، دار غريب ١٩٩٢م .


القسم الثانى
بين الشعر والنقد

البُعد الأول
الوحدة النفسية : هل ترد إلى القصيدة العربية القديمة اعتبارها ؟

مدخل (١) :

اتهمت القصيدة العربية القديمة بالتفكك فى بنائها ، وتباعد وحداتها الفنية ، والصرامة الهندسية فى معمارها بين أبياتها وقوافيها ، وتأكيداً لمصداقية الاتهام قصد بعض أنصاره إلى إعادة ترتيب أبيات بعض القصائد من قبيل البرهنة على أن تلك الأبيات لا يربطها نظام محكم ، ولا يحكمها منطق يوحدها أو شعور متجانس يقرب بين مدلولاتها .

والاتهام - بدايةً - مبالغ فيه أكثر من مرة ؛ سواء على مستوى إطلاقه وتغليبه ، أو على سبيل تخصيصه وتحديده ربطا بالقصيدة القديمة بخاصة ، فعلى الإطلاق نستطيع تلمُّس ضروب من الترابط والتوحد العضوى فى كثير جدا من القصائد ، وعلى التخصيص نستطيع تجاوز شعرنا القديم ، ولنقرأ قصيدة معاصرة معنونة ، ونتأمل ماذا لو أعدنا توزيع مقاطعها - ولا نقول أبياتها - باعتبار المقطع وحدة القصيدة الموازية لوحدة البيت القديم [1] ؟ فهل سيصيبها شىء من ذلك الخلل المزعوم عبرأى من تلك الاتهامات ؟ أم أن الموقف سيظل هو الموقف ، وانفعال الشاعر هو نفسه ؟ إلا إذا دخلنا مجال القص الذى يستدعى التدرج المحكم عبر الأحداث والشخصيات ، والتنامى المرتقب لكل منها ، فتبدو حبكة التداخل قائمة ضمن نسيج العمل بشكل قطعى .

ومن العبث أن نتلمس قياسا ثابتا لتطبيق مثل هذا الاتهام ، أو أن نقبل بالانصياع للقائلين به ، فما كان كل إبداع شعرائنا القدامى طوالا ، وإن افترضنا جدلاً أنها كانت فما افتقدت وحدتها النفسية ، ولا كان كله مبدوءا بمقدمات ، بل شاعت فيه المقطوعات ، وكثرت قصائد أخرى بلا مقدمات ، وفى كلٍّ لم نكن لنعدم وحدة أجزاء الصورة ، أو تتابع المساق الشعورى ، أو تسلسل خواطر الشاعر عبر جوانب التجربة التى يصدر عنها .

ودون قصد إلى قعقعة لفظية أو رونق الانتقاء للعبارات والصيغ الجدلية دعنا نبحث مراراً عن مدى ترابط أجزاء الصورة الشعرية ، ومدى تداخل المشاهد الجزئية من واقع المعجم الوجدانى الذى تحتويه رحابة الصورة أيًّا ماكانت طبيعة القفزات الذهنية أو النفسية بين عنصر وآخر عبر طوال القصائد ، لترتد - بالضرورة - إلى خيط رفيع يشدها ويجمع شتاتها الظاهرى . فإن قال قائل بغلبة المحتوى الفكرى على النص القديم ، فقد بدا أيضا محتوى نفسيا تكشفه أحاسيس

الشاعر ، وتصوغه تراكماته العاطفية وتحكيه بؤرته الوجدانية الحادة التى يصدر عنها ، مماجعل البناء لديه محكم الربط من داخله ، مشدودا إلى بقية اللوحات التى سرعان ما تتآلف أجزاؤها ، وتتوافق أبعادها فى تصالح فنى موجب ، هذا إذا ما أعدنا القراءة من هذا المنظور دون تحامل تدفعنا إليه الصيحات النظرية ، ودون الاكتفاء بالقراءة الناقصة للقصيدة القديمة .

مدخل (٢) :

أن يوجد مطلب نقدى مُلح حول تلمُّس الوحدة الموضوعية أو العضوية فى القصيدة العربية ، فهو أمر له طرافته ووجاهته ، وله أيضا مبرراته وضرورته ، ويظل له من تاريخه ما سجله أقطابه ودعاته ، ممن أخذتهم الغيرة على رونق الشعر العربى ، فراحوا يبحثون عن أفضل ما فيه من صور الإبداع ومقوماته . وربما ظل أكثر طرافة ألانجد هذا المطلب مرصوداً بالإلحاح نفسه فى نقدنا القديم، بل – على العكس من ذلك – ما نجده من حوارات متكررة حول حتمية توافر ضروب هذه الوحدة دون إصدار الاتهامات بافتقادها إلا فيما ورد على أيدى النقاد أنفسهم كشفا عن قصور نقدى – لا إبداعى – فى مطلب الناقد بوحدة البيت كأساس يعتمده لإصدار حكمه المطلق بأحسن بيت أو بأحسن بيتين [٢].

على أننا لا نستطيع الزعم بجدة هذا المطلب الآن ، فهو مدار حوارات أخرى شغلها المنحى نفسه ، وربما الهدف نفسه ، ولكنها لم تكن منتهية ، ولا هى زائلة طالما بقى هذا الشعر ثابتا على خريطة الإبداع ، دالا بذاته على قدرته على إثارة القضايا ، وتفجير المناقشات التى قد يحتدُّ بعض أصحابها فى لهجة العداء ، كما صنع الأستاذ أحمد أمين فى مقالاته حول ما وصفه بجناية المدح على الأدب العربى ، إذ كانت وقفته عند المدح بخاصة دالة – ضمنا – على اطمئنانه إلى توافر الذاتية ومقومات الوحدة النفسية فى غيره من سائر مجالات الإبداع الشعرى القديم ، وربما ساوره القلق حول موقع قصيدة المدح موزّعة بين الذاتية والغيرية ، أو بين تعدد الوحدات الفنية التى صدرت عنها ، وألصقت بها ، وظلت متشبثة بالثوابت من موادها ومقوماتها . ولعل الدكتور زكى مبارك قد تبنّى الرد على الأستاذ أحمد أمين فأكمل طرفىْ المعترك بجسارته المعهودة فى مجموع مقالاته حول ما صوَّره بجناية أحمد أمين على الأدب العربى [٣]. وكان لهذه المحاورات أشباه أُخَر بعضها أكثر هدوءا فيما ظهر لدى الدارسين ممن شغلهم مردود التكسب والاحتراف على حركة الشعر ، وما كان لهما – أى التكسب والاحتراف – من آثار

سلبية فى بنية القصيدة العربية ، باعتبار ما أحاط بها من ملابسات خارج منطقة صدق التجربة ، وهو ما قد ينتهى بها – أى القصيدة – إلى افتقاد الترابط المتوقع بين أجزائها ، بناء على صدورها عن عدة تجارب غير متجانسة لا عن تجربة واحدة .

بين الرؤى النظرية والمادة الإبداعية :

ويلاحظ – بداية أيضاً – أن إثارة مثل هذه القضية لم ينسحب – فى معظم الأحوال – على كل الموضوعات الشعرية ، بل – على العكس من ذلك – فقد شهد بعض القدماء ، وبعض المحدثين لشعرائنا بالانضواء تحت ظلال عالم «التجربة الموحدة» فى موضوعات لم تقبل مثل هذه القسمة ، مما يؤكد توافر ضرب – بل ضروب – من تلك «الوحدة النفسية» المنشودة من وراء نظم القصيدة صدوراً عن لحظة «شعورية» واحدة متكاملة ، بصرف النظر عن تصنيف الإبداع بين قصيدة أو مقطوعة من حيث الإطالة أو الإيجاز (٤) .

من هنا استحقت دعاوى التجديد المزيد من المناقشة والحوار ، خاصة أن من دعاتها من انبرى وراء تلك المقولة قاصدا دعمها والترويج لها منذ أثيرت فى «الديوان» قولا بتفكك أبيات القصيدة ، وغيرية صاحبها وتعدد أغراضها ، وربطها بالمناسبات ، وإفقادها أهم خصائص الإبداع على المستوى الذاتى ، وكأنما تجاهل أصحاب الاتهام أ مْرَيْن مهمين :

أولهما : أن ظاهرة تناثر الأبيات وتفكك القصيدة بالصورة المطروحة لم تكن هى القاعدة السائدة فى كل موضوعات الشعر ، ولا هى الفيصل فى تجارب الشعراء ، فإن وجدت لم تكن مسئولية المبدع وحده ، بقدر ما ظلت جزءا من مسئولية نقادنا القدماء ممن أحاطوا الشعراء بمطالب الالتزام بوحدة البيت وعدُّوا تضمين القوافى عيبا .

الثانى : أن تعدُّد الاغراض يظل تجاوزاً اصطلاحيا مرنا قابلا للرفض إذ قد تتعدد الموضوعات الجزئية التى تحتويها القصيدة ، ولكنها تلتقى تحت «غرض» واحد (٥) ، خاصة إذا ما ربطنا كلمة «الغرض» بجوهر الدافع النفسى من وراء النظم» فإن تعددت أجزاؤه فربما تلاقت على سبيل التضاد أو الاتساق ، كأن يجمع الشاعر بين مدحه لممدوحه وهجائه لخصمه (٦) . أو بين فخره بقومه أو بنفسه وبين مدحه ، أو بين رثائياته وحزنه وهموم عالمه الإنسانى وبين المدح أيضا .

ومن هنا تكتمل صورة ذلك التلاحم الانفعالى الوارد فى بعض الموضوعات

الشعرية التى لم تقبل مثل هذا التشكيك ، على غرار ما ظهر فى شعر الطبيعة ، أو ما صنفه القدماء بعامة فى باب الوصف [٧] من واقع التركيبة الوجدانية المعقدة التى تنعكس عبر حركة الشاعر فى تفاعله مع عالمه ، فتتابع لديه الصور كاشفة عن موقف شعورى كلى يرتبط – أساساً – بواقعه النفسى بين عالم الحزن والكآبة أو عالم المتعة والمرح . ومن هنا كان حوار الدكتور مندور – نقديا – حول فكرة الحلول الشعرى ، وكأنه يؤكد مقولة مطران – إبداعيا – حين يجعل الشاعر حالاً فى الطبيعة ، أو الطبيعة حالّة فيه ، وكأن الطبيعة كائن حى يتمتع بكافة خصائص البشر من خوالج وأحاسيس [٨] . صحيح أننا لا نتمادى فى الطموح إلى حد تطبيق المقولة حرفيا على شعرنا القديم كله ، وإن انطبقت على جلّه كفانا ذلك ، خاصة أنها جاءت فى سياق توصيفى لطبائع الاتجاهات الرومانسية والتمرد على منهج مدرسة الإحياء ، ولكن صعوبات التطبيق لا تعنى –بحال – افتقاد عمومية هذا النمط ، أو إمكانية ظهوره جليا فى كثير جدا من مجالات الإبداع يوم أن كان الشعر – بتاريخه الطويل – أشد ما يكون ارتباطا بالوجدان وتصوير الواقع النفسى ، والمزاوجة بين عواطف المبدع وعالم الطبيعة من حوله ، أو – على حد تعبير شكرى فى صدر ديوانه – فالشعر مهما اختلفت أبوابه لابد أن يكون ذا عاطفة ، وإنما تختلف العواطف التى يعرضها الشاعر [٩].

ألا يا طـــــائر الفــــردو   س إن الشـــعر وجــــدان

وهذا الاختلاف فى طبائع العواطف يظل محك الحوار ، خاصة إذا وسّعنا مفهوم «الذاتية» ، أو سلّمنا باتساع دلالتها على النحو الذى عرض له الدكتور القط حين أخذ بتجاوز الذاتية للذات والعواطف والتجارب الخاصة – وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية – لكى يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس، ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس الإنسانية [١٠].

ولذا يحاول الدكتور القط أن يمزج فى حديثه عن الأسلوب بين المستويين النفسى والفنى ، خاصة حين يتعلق الأمر بالمعانى التقليدية فى علاقتها بمعانى التجربة النفسية وصورها [١١].

فهل كانت القصيدة القديمة إلاّ خارجة من عباءة مثل هذه المقولة التى تنصف الشعر – فى أى من عصوره – إذا ما انطبقت عليه وعلى شعرائه ؟ وهل نبعد بهذا عن مقولة الأستاذ العقاد المشهورة حول نصه المتكرر على تحديد آية الشاعرية الأولى – من أن الشعر «تعبير» ، وأن الشاعر هو الذى يعبر عن النفوس

الإنسانية ، فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته فى قوله ، فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى ، وهو إذن ليس بالشاعر الذى يستحق منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير [١٢].

لقد صدرت الاتهامات من زحام خلطٍ فى الفهم أصاب الحركة الأدبية حين شغلها من أمر القدماء ما صدروا عنه من وقائع مجتمعاتهم ، وكأنما أغفلوا جوانب من تجاربهم أو ذواتهم الخاصة ، أو تجاهلوا رصد الجانب الوجدانى للحياة والناس ، وهو تصوُّر يسقطه ذلك التوسع فى مفهوم الذاتية لتتجاوز ضيق الأنا إلى رحابة «النحن» ، وعندها قد تشمل آفاقا إنسانية أكثر رحابة تبلورها فلسفة الحياة من خلال الاحتكاك بالمجتمع ، ليصبح كل حوار للشاعر مع مجتمعه حواراً ذاتيا قبل أى اعتبار آخر ، وعندئذ تتكشف الطبيعة البشرية - بصدق - من خلال الإبداع حين يرمى الفنان إلى «التغيير فى وجدان أبناء مجتمعه» [١٣].

وعندئذ - أيضا - قد يسقط ذلك التناقض الوهمى بين «الأنا» و «النحن» من خلال اتساع مهمة الإطار كعامل نوعى له قيمته ، يعكس عبقرية الشاعر التى يصدر عنها ، تلك العبقرية التى لا تتضح إلا بأن نضع هذا الإطار فى بناء شخصية تعانى توترا دائما من ضغط الحاجة إلى «النحن» فإن مثل هذه الشخصية التى تبدو مدفوعة إلى استعادة «النحن» لابد منها كأرضية يقوم فوقها الإطار المبدع بحيث يعين هذا الإطار الطريق إلى هذه الاستعادة [١٤].

ومن هنا أيضا يتوجب الاهتمام بالموضوع كجزء من الذاتية حيث يبدو مكملا لها وهى تصدر عن تفاعلها معه ، وجدلها من خلاله ، إذ لا يسهل أن نتصور إبداعا بلا موضوع ، ومن ثَمّ يتحتم توافر ما أخذنا به من تلك الوحدة النفسية التى تقترب من جوهر الإبداع وصيغ الانفعال [١٥].

ومن غير نوافل القول هنا أن نسجل ضروبا من إعجاب النقاد بتجارب شعرائنا الغزلية - فى قصائد الغزل مثلا - باعتبار ما فيها من صدور حتمى عن «الوحدة النفسية» ، فما كانت القصيدة منها لتصدر إلا عن تجربة واحدة ، شأنها فى ذلك شأن ما يتعلق بشعر الطبيعة ، ولكن أبواب المدح والحماسة والفخر والرثاء قد تفرض إعادة النظر فى قضية توافر هذه الوحدة التى تشد جزئياتها ، والتى نقرأ لها هنا ثلاث قصائد - متنوعة الموضوعات والعصور - من قصائد شعرنا القديم ، لعلها تصل بنا إلى نتائج مقبولة فى نهاية هذا الحوار .

ولنبدأ بتأمل واحد من أكثر الموضوعات عرضة للهجوم فى محاولة

لاستكشاف تلك الوحدة الانفعالية التى صدر عنها الشاعر فى تصويره ، فمن خلال بائية أبى تمام فى المعتصم بالله وفتح عمورية [١٦] يبدأ هذا التأمل من خلال ما ازدحمت به القصيدة من تلك الرموز النسائية ، التى بدت دالة على طبيعة دافع الشاعر إلى النظم ، ثم انعكست أبعادها فى أدواته الإبداعية والتصويرية ، ثم كشفت عن الوظائف التى قصد إليها من وراء منظومته الملحمية التى قد نحار فى تصنيفها بين أبواب المدح وبين الحماسة والبيان الحربى.

فمن المعروف أن المعركة نشبت بسبب من إصرار الخليفة المعتصم بالله على الانتقام لكرامة المرأة المسلمة التى استغاثت به من قلب مدينة «زبطرة» ، وكان خروج المعتصم تحديا لكل مقولات المنجمين» [١٧] ، وكان على أبى تمام أن يعى الدرس جيدا بكل ملابساته ، فظلت المرأة قابعة فى وجدانه على مدار القصيدة – وهى قصيدة مدح – وما كانت لتفارقه إلا مع نهاية التجربة وإسدال الستار على نتائج المعركة فى ختام القصيدة .

ومن الطريف أن نجد الشاعر وكأنما أنف من استهلال قصيدته بحديث المرأة – طللاً كان أو غزلاً – على الرغم من وعيه التراثى والفنى بأهمية المطلع الطللى أو الغزلى [١٨] ، ولكنه أوجد للرمز النسائى مكاناً آخر –بل أكثر من مكان – راح يعمق من خلاله وحده جوهر الخط الشعورى الذى زحم به القصيدة من خلال عدة لوحات تبدأ من :

صورة الأم الكبرى التى خصَّ بها مدينة «عمورية» ووفَّر لها من صور البر وحسن العلاقة ، وطيب الأمومة ، وطاعة البنوة ما قاده إلى تصويرها قلعة حصينة، ممنعة ، أو اعتبارها داراً للشرك (على تأنيث الدار أيضا) أو التركيز على تصوير موقعها من نفوس أبنائها واستعدادهم للتضحية فى سبيل بقائها بأغلى ما يملكون من أمهات وآباء [١٩].

فلا شك أن المدينة هنا كانت تَغَصُّ بنساء الروم . وما أصابها من دمار فقد أصابهن معها منذ انصرف الخليفة المعتصم عن حلائله ومحظياته (وهنا أيضا رموز نسائية أخرى) إلى حيث الاستجابة لنداء المرأة المسلمة [٢٠] ، ثم تأتى صورة المرأة الأخت حيث يحكى من خلالها قصة انتصارات الخلافة فى هذا الشكل المتلاحق ، رابطا بين (عمورية) ، و (أنقرة) بأواصر النسب ، فجعل من كل واحدة منهما أختاً للأخرى ، وبنى نسيج الصورة من واقع تعاطف الأخت مع أختها ، ومشاركتها أحزانها ، فكانت عدوى الحريق أسرع ما تكون إلى دمار

الأختيْن فى زمن متقارب . وكان ذلك اللمح الوجدانى الطريف إلى جوهر العلاقة بينهما تشخيصا (٢١).

ويمتد الرمز النسائى لديه حين يظهر المدينة فى صورة الحسناء االقادرة على قهر الملوك والتصدى للجبابرة ، ولكنها عجزت أمام ممدوحه وجيشه (٢٢) وهى الفتاة العذراء التى تحدّت ببكارتها الزمن والخطوب ، فكانت سيدة المواقف كلها قادرة على الصمود والمقاومة لكل من حاول الاقتراب منها قبل المعتصم بالله(٢٣) .

ثم كانت سطوة الرمز النسائى على نفس الشاعر فيما صاغه من تشفى نفسه من الروميات وقد وقعن سبايا - لا سبيّة واحدة - فى أيدى جند المسلمين (٢٤) .

ثم كانت صورة المرأة العربية ومقاييس جمالها كما وعاها الشاعر واستساغها حقلا آخر خصبا من حقول تصويره ، منذ استوقفه من التاريخ الأدبى موقف ذى الرمة ودار محبوبته مية (٢٥) ، إلى انعكاسات مظاهر الجمال الأنثوى ، عامة على نفسه من واقع منظور غزلى يعتد به ، ويحيله إلى حيث يشاء من واقعه النفسى تجاه الحدث (٢٦) . إلى جانب بقية من رموز نسائية - يصعب تجاهلها - توقّف عندها الشاعر - عرضاً - فى ثنايا صوره الجزئية من خلال مشهد الحرب والنار ، وما أصاب المدينة فى ظل متغيرات كونية راح يصورها انطلاقا مع واقع نفسى خاص ، متجاوزا حقائق الأشياء ، ولم يعنه منها سوى ما ارتبط بعلائق نفسية مع تجارب عاشها الشاعر بصدق (٢٧) . وكأن الشاعر لم يشأ أن ينصرف عن ذلك الرمز النسائى حتى فى حديثه عن القبح على المستوى الإنسانى ، فسرعان ما غلّب حسه الانفعالى الموحّد فى خدمة الصورة ليرى قبح المدينة جمالا ، وليرى فى السماحة ما يغنى عينه عن تلمُّس الجمال (٢٨) ، وليتوقف طويلا أمام أدق معالم تجربته النفسية التى تحكى قصة التضاد التى تلّمسها مراراً بين الأشياء ، وكأنها تذيع سره مع «نوافر الأضداد» بين الليل والنهار/النور والظلام/النصر والهزيمة/الشجاعة والجبن/الإسلام والشرك/القول والفعل .. إلخ.

وهو فى زحام تناقضاته لا يزال مشغولا برمزه النسائى حتى فى تصويره «الليالى» وقد شابت نواصيها ، وأصابها من الوهن ما لم يصب عمورية «المرأة» إلا على يد المعتصم (٢٨) .

وبذا يتضح لدى أبى تمام كيف محور التجربة - أو تمحورت هى بين يديه - من واقع بعد ذاتى وجدانى ، انطلقت منه كل الصور التى رسمها للمدينة

والمعركة ، والقيادات والجند ، فكأنما صدرت - بهذا الشكل - عن لحظة وجدانية واحدة ، هى وليدة موضوع واحد ، وإذا ما بقى لممدوحه منها لا يتجاوز ما تناثر من حوار حول أحداث المعركة ، وثبات القائد وجنده وإصراره على الاستمرار فى القتال احتسابا لا اكتسابا (٢٩).

وهنا تحولت الطبيعة إلى أداة طيّعة فى يد أبى تمام ، فطرح من خلالها مفارقات بدت واضحة الدلالة على صدق واقعه النفسى بالدرجة الأولى ، فمثلت - من هذا المنظور - موقفاً وجدانيا صريحا قوامه العاطفة ووحدة الشعور وصدق الانفعال أكثر من اعتبارها مجرد نظرة عابرة شاملة لا تعبأ إلا بالمظهر الخارجى ، أو الإدراك الذهنى للأشياء ؛ ذلك أن هذا النمط من الإدراك قد تحول إلى إدراك نفسى عميق صدر عنه الشاعر ، وأجاد تناوله فى ثنايا تصويره ، وكأنما خرج من الواقعى الخالص إلى الإيحائى المزدحم بالمعانى النفسية الدافعة له ، والرامزة إلى سطوة البعد الوجدانى على منظومته كلها .

وهكذا استطاع الشاعر - من خلال انفعاله وريشته معاً - أن يعيد النظر فى موقفه من الكونيات ، ومن نفسه ، وممّن حوله وما حوله ، وعندها أحال كل شىء فى القصيدة إلى مجرد «تعبير ذاتى» ، فحملت قصيدته مضامين جديدة هى أساس تجربته النفسية الموحدة ، تلك التى اتهم الشاعر القديم بافتقادها خاصة فى موضوع المدح الذى نحن بصدده حتى الآن .

فهل صدر أبو تمام فى عدائه للمنجمين إلا عن «بعد انفعالى» صادق يمثل لديه «حالة شعورية» بعدما تبيّن له كذب التنجيم وأهله ؟ وهل كان عداؤه لعمورية وأهلها إلا صدورا من المنطلق نفسه ؟ وهل كانت رموز المرأة المتعددة لديه إلا تأكيدا للمواقف ذاتها ؟ وهل كان مدحه للخليفة نفسه إلا حلقة تدور فى نفس المساقات وتكمل الأطر نفسها ؟

لقد برز فى منهج أبى تمام اعتماده على التصوير المجازى المتداخل تداخل بنية القصيدة ومعمارها النفسى والفنى جميعا ، فإذا هو يصدر عن تراكيب الصورة الشعرية الكلية للتجربة ، فيعكس من خلال الطبيعة والنفس والحياة تناقضات كل منها اتساقا مع تنافر أضداده التى عرف بها وعرفت به وتميزت لديه وتميّز هو بها .

وما أظننا قد بالغنا هنا إن زعمنا أن قصيدة «عمورية» قامت على وحدة عضوية ونمو داخلى عبر توالى اللوحات الفنية التى رسمها الشاعر للمرأة مراراً ، أو

عن توازيها المقصود من جانبه ، وهل كانت المشاهد الكونية ، وقياسات الجمال إلا مشاهد نفسية عميقة الدلالة فى مصدرها ووظائفها من المنظور نفسه ؟ ولعل قصيدة أبى تمام - باعتبارها قصيدة مدح - تنقض مقولات ابن قتيبة وابن رشيق ومن حذا حذوهما من القائلين بتمزق البنية الفنية فى هذا النمط من أنماط الإبداع، وهو ما سحبه بعض الدارسين - وهذا هو موطن الخطر - على القصيدة العربية عامة حتى أفقدها وحدتها ، ومزقها أبياتا لمجرد إصدار الأحكام ، فكان النقد مسئولا - إلى حد بعيد - عن مثل هذا التمزيق وذلك الإفساد .

وعلينا هنا - وهذا مهم - أن نستعين بذلك التلاقى الذى اصطنعه المبدع بين «الموضوعى» و «الشعورى» على نحو ما عرضت له بعض الدراسات الأدبية «فمن الطبيعى أن يبحث الشاعر عن وسيلة لتخفيف حدة الانفعال والرؤية وهو يجد ذلك فى اللوحة والمشهد والحكاية فهى - فى مجملها - تمنح الشعور طابعا موضوعيا ، وتخرجه من حيز الفردى الضيق إلى حيز الإنسانى الواسع ومن التعبير المباشر إلى التعبير الرمزى» (٣٠).

بين الرؤي القديمة ونموذج أكثر قدماً :

وثمة تصور يرتبط بالظواهر النقدية - قديمها وحديثها على السواء - خاصة حين يتعلق الأمر بمطلب الوحدةالعضوية الذى يعيد إلى أذهاننا ما أثير من ضجة حول شعر أبى نواس ، وزعامته لثورة التجديد (النظرية) ، وما كان أبو نواس كذلك فقد سبق إلى مطلبه منذ صعاليك العصر الجاهلى ، ومن سار على منهاجهم من منطق التمرد على نمطية القصيدة القبلية ، بل إن العقاد نفسه قد يذكرنا بموقف أبى نواس وحيرته بين الصوت النظرى والموقف التطبيقى فى شعره ، إذا ما توقفنا عند ما وقع من إسماعيل مظهر مع آخر قصيدة للعقاد حين صنع فيها مثل ما صنع العقاد فى قصيدة لشوقى (فى رثاء مصطفى كامل) (٣١) حين أعاد ترتيبها بشكل مختلف ، ليفرق فى النهاية بين قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتتة لاروح فيها ولا سياق ولا شعور ينتظمها أو يؤلف بينها (٣٢) . فما كان لدى العقاد من رد فعل بما صنع بقصيدته إلا أن سلك طريق أبى نواس حين زعم - العقاد - أنه يقرر الرأى لا ليطبعه على شعره ، ولكن ليقرر به الفكرة ذاتها ، ويدع أمر التطبيق لمن يعنيه» (٣٣).

وهى مقولة لا تحتاج إلى تعليق ، إذ الأولى بالناقد - بداهةً - أن يصدر - تطبيقا وبشكل تلقائى - عما ينادى به نظريا ، وإلا تأهلت مقولاته لفقد مصداقيتها

كما حدث فى فشل ثورة أبى نواس إذا ما قورنت - مثلا -بحركة أبى تمام وتجديده الفكرى [٣٤].

وربما بدا قريبا من هذه المواقف المتضادة - نظراً وتطبيقاً - تكرار الدعوة إلى العصرية على غرار ما شاع فى مقدمات دواوين المجددين على نحو ما أورده الرصافى فى إبداعه نظما :

ما جئت منزلة إلا بنيت بها	بيتا من الشعر لا بيتاً من الشَّعَر
وأجود الشعر ما يكسوه قائله	بوشى ذا العصر لا الخالى من العُصُر
لا يحسن الشعر إلا وهو مبتكر	وأى حسن لشعر غير مبتكر(٣٥)

وأظننا لا نجهد أنفسنا إذا تأملنا ما يرمى إليه هنا قياسا على مقولة ابن المعتز فى مطلب المعاصرة والابتكار أيضاً :

خليليّ بالله اقعدا نصطبح بلا	«قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل»
ويارب لا تسقط ولا تنبت الحيا	«بسقط اللوى بين الدخول فحومل»
ولكن ديار اللهو يارب فاسقها	ودلّ على خضرائها كل جدول[٣٥]

وأيا كانت وجهتنا مع الشعراء أو النقاد وجدنا مطالب التجديد تتلاقى مع مطالب توافر الوحدة النفسية ، وما أظنها صدرت فى مصادرنا النقدية القديمة من فراغ ، بقدر ما يشفُّ صدورها عن وجود النمط موضع الترحيب والاستحسان مقابل الآخر موضع التنفير والاستهجان ، وهى مقولة تتمتع بامتداد وتمايز عبر أى من عصور الأدب ، وفى تصانيف نتاجه بين الجيد والردئ ، بين المبتكر والمقلد ، بين المزيف والأصيل ، فالقضية - كما قلنا - ليست قصْراعلى شعرنا القديم ، خاصة إذا نظرنا بعين الاعتبار إلى مقولة شاعر قديم «العتابى» :

«الألفاظ أجساد ، والمعانى أرواح ، وإنما تراها بعيون القلوب ، فإن قَدّمت منها مؤخرا ، أو أخرت منها مقدما أفسدت الصورة ، وغيرت المعنى ، كما لو حول رأس إلى موضع يد ، أو يد إلى موضع رجل لتحولت الخلقة وتغيرت الحلية»[٣٦] .

ولا يخفى - طبعا - ولا يحتاج إلى تعليق هنا أيضا ذلك التشابه - بل التطابق - بين هذا القول وبين ما ذهب إليه العقاد فى «الديوان» من تصوره لأن تكون القصيدة عملا فنيا تاما ، يكون فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، فهو - بتعبير الشاعر القديم نفسه- كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مكان الجهاز من

أجهزته ، ولا قوام لفن بغير ذلك [٣٧] . ومن الطريف أن تكون للعقاد مشاركات فى المدائح والمراثى والإخوانيات وإن ظل يدور فى نقده حول بواعث الشعر لاعناوينه أو مناسباته . فإن تجاوزنا الشاعر إلى الناقد كان تكرار الرؤية نفسها وارداً من منطق الحاتمى منذ اعتد بالقصيدة اعتداد الجسم البشرى فى اتصال أعضائه ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وباينه فى صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه ، وتغض معالمه» [٣٨] .

ومن قبل الحاتمى وبعده تكررت نظائر تلك الدعوة النقدية ، وشاعت بين النقاد فهماً ووعياً وطموحاً ، منذ ردد منها جانبا ابن طباطبا العلوى من مستحسن الشعر حين رآه مبنيا على «انتظام القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإذا قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا اتفق تأليفها . . . بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ، ودقة معان ، وصواب تأليف [٣٩]» .

ومن هنا يصح - بل يجب - أن نعود - تاريخياً - إلى ما قبل أبى تمام بزمن طويل ، لنقف عند شعراء المراحل الأولى فى النظم الشعرى حين تعددت لديهم الموضوعات من حيث ظاهر القراءة وعموم التلقى ، وإن تداخلت خيوطها وتشابكت من الداخل بدءا فى ذلك من أصحاب الطلل الذى نعده بداية المعترك الشعرى من حيث تمثيله عمق ذاتية الشاعر القديم ، وقدرته على احتواء أحاسيسه ومشاعره ، تمهيدا بذلك لبسط أفكاره وطرح رؤاه تحت ما سمى قسرا بالموضوع أو الغرض .

فإذا ما انتقل من الطلل فإلى رحلة وناقة تسمح بتسلسل الصور لديه من خلال انتقال وجدانى متراكب ، وارتباط شعورى متداخل ، يستوعب ما يعيشه من اضطرابات نفسية ، ويعكس بعضا من حالات القلق التى تتنازعه بين ثبات موقف الباكى وحركة عالم اليائس ، وبين الدمار الماثل فى الأطلال ، إلى عالم أكثر رحابة قد يسمح له ببعض من صور التجاوب والتفاعل ، ويؤذن له بالخروج من ضائقة منظومة الحزن والبكاء ، مما يدفع باللوحة إلى ضرب من التداخل وتآلف الأجزاء وإحكام الربط واتساق المنعطف الفنى مع النفسى ، وصولا - بذلك - إلى لوحة الموضوع التى رأيناها شديدة التفكك والتمزق من منظور النقاد ، وما نظنها كانت كذلك فى كل الأحوال ، أو لدى كل شعرائنا ، أو حتى فى القاسم الأكبر من شعرنا ، فقد أحسن نفر منهم - بالقطع - حتمية تكامل ذلك البناء ، وتداخل تلك الموضوعات وتكامل المنهج من خلال انتقاء ما يسمى بالفراغ الذاتى فى القصيدة،

وليس سهلاً أن نتصور شاعراً يصدر - ببساطة - عن مثل هذا الفراغ ، فإن حدث فما نتصوره راضيا عنه ، ولا قانعا بنفسه فى غيبته ، ولا واعيا بجوهر شاعريته دونه ، ولا معترفا بالوقوع فيه ، إذ المؤكد - والطبيعى أيضاً - أنه ينظم قصيدته صدورا عن وحدة الفكرة التى تعكس - بالضرورة - وحدة التجربة ، وتنعكس - بدورها - فى صور من الاطراد الشعرى المتجانس . فمن خلال تداخل خيوط النفس والفكر تنمو القصيدة داخليا ، وتتلاحم أبياتها ، وتتلاقى صورها من خلال إدراك المبدع لطبيعة مادته ، ووعيه بطبيعة تجربته وارتقائه بمستوى تصويره ، وهنا تبدو «المناسبة» قابلة للتوظيف الفعلى فى خدمة الانفعال الفردى أو الجماعى ، والتوجه إلى قبول فاعليات الحدث وإيقاعاته ، وآليات الموقف وملابساته ، وهنا تحضرنا أيضا أطروحة «العقاد» التى لا يستبعد فيها تسليمه بالمدح موضوعاً شعرياً يرى الخلاف فى نوعه ، لا فى موضوعه على إطلاقه [٤٠] فإن شغله منطق الصدق الانفعالى رأى الشعر من خلاله «ذلك التعبير الجميل عن الشعور الصادق ، وإن كان مديحا أو هجاءً أو وصفا للإبل أو الأطلال» [٤١] .

إذ تبدو العبرة لديه - من واقع مدلول هذا الفهم - بمنهج المعالجة وتوجيه أدوات المبدع وإمكاناته أكثر من التوقف عند «الموضوع» فى ذاته ، وهو ما عرض لشبيه به فى حوار آخر ضمن مقدمة ديوانه «عابر سبيل» [٤٢] ومن هنا يمكن تبنى الدفاع عن النماذج الجاهلية القديمة ، وبالطبع ما جاء على منوالها من معارضات قد يلح على ذكرها صاحبها صراحة أو لمحاً ، إذ المهم فى قياس «الوحدة النفسية» لدى الشاعر ارتباط المعانى والصور - تقليدية كانت أو جديدة - بطبيعة التجربة التى يعيشها من واقع انفعاله بالحدث وصدوره عن صِداه فى ذاته ، بما فى ذلك من استقلالية كيانه وتداخل تلك الاستقلالية بكل منْ حوله وما حوله ، فإذا به يتداخل مع تجارب الآخرين ، وكأنه لا يصدر - آنذاك - عن نفس واحدة ، بل يحقق طموح العقاد لأن يعبر عن «النفوس الإنسانية» ، خاصة أن ثمة خيطا إنسانيا - رفيعاً ودقيقا - يربط هذه بتلك ويشدها إليها بإحكام وقوة شديدين .

من هنا يمكن وقوع التلاقى والتلاحم بين ما يسمى بالموضوعى والذاتى ، وكذا بين النفسى والفكرى ، فهى - فى مجملها - إنما تحكى نماذج ذاتية أساسها الغالب نابع من وحدة التجربة والرصد الوجدانى للحياة والناس ، دون طمس للشخصية ، أو إسقاط لاعتبار تواجدها ، فى كل الأحوال ، تسليما بمقولة أن الشعر هو «لغة النفس ، والشاعر هو ترجمان النفس» [٤٣] فمع وحدة النفس هذه تتلاقى المشاعر ، وتتداخل الأفكار بما يشى بضرورة ظهور شخصية الشاعر فى شعره

على عكس ما أصرّ عليه العقاد من توجيهه اللوم إلى شوقى بأنه «لا تتضح شخصيته فى شعره» [٤٤] فكيف يقع الاتهام والشعر جزء من النفس ، فهو – أى الشعر – فى أدق صوره – نتاج الشخصية وإبداعها الخاص أياً ما كان القول بالتوجه الغيرى الذى قد يرمى إليه الناقد . ولنعد من العقاد ومنطق المعاصرة إلى نموذج قديم موروث تطبيقا على شعر عمرو بن كلثوم دون أن نرمى – بدايةً – إلى الادعاء بعموم الظاهرة أو إطلاق الأحكام ، ولكنا أمام شاعر يمثل الحس القبلى العام ، ويصدر عن وعى جمعى يمثل من خلاله قومه ، فإن ثبت توافر التيار الوجدانى لديه ، أو تحققت له الوحدة النفسية إبداعا قلنا بالاطمئنان إلى إمكانية شيوع الظاهرة فى كثير من الشعر القبلى ، ومن ثم انتفت الحاجة – بالطبع – إلى تأمل الشعر الفردى عند الصعاليك – مثلا – أو المتمردين أو الرافضين للأنظمة القبلية على اختلاف فئاتهم ؛ ذلك أن أياً من هؤلاء – قطعا – إنما يصدر عن تجربة ذاتية ، وينطلق من منظور انفعال شخصى ، ويعكس من وراء شعره بعدا وجدانيا عميقا سواء منه ما يمس النفس ، أو يكشف طبائع تصورات الفكر لديه فى سياق الفلسفات الخاصة التى صدروا عنها . صحيح أنه ليس كل الشعراء عمْراً ، ولكن المؤكد أنه – أى عمرو – مثّل قطاعاً عريضا من قطاعات الفن القديم – موضع الاتهام بافتقاد الذاتية – فى ظل الذوبان الفردى ضمن الذات الجماعية ، وصحيح أيضاً أنه ليس كل الشعراء أبا تمام ولكنا رأينا نتاجاً ممتدا ليشمل قطاعات متوالية مثّلها أقطاب الروميات من أمثال البحترى والمتنبى وأبى فراس والشريف الرضى وغيرهم .

وقد بدا تلمُّس الظاهرة فى إحدى صور الإبداع من خلال شاعر مثل أبى تمام مؤشرا من مؤشرات انسحابها على أى من أولئك الكبار ، وهو ما يعد كسبا مؤكدا فى طرح القضية بصورة أكثر عمومية وأقرب إلى الإقناع .

لقد وضعت الغنائية – بمعنى الذاتية – أساسا باعتبارها خصيصة بارزة من خصائص شعرنا القديم ، دون انفصام واضح بين المستويَيْن الفردى والجماعى حين ينطلق الشاعر من أى منهما ، وإلا بدا الاتهام بالغيرية وارداً لتفسير التمزق الظاهر فى النص ، ولكن – كما رأينا – فإن الظاهر الممزق شىء والتوحد الداخلى شىء آخر يستحق التوقف والتأمل طويلا لا من قبيل الدفاع عن القصيدة الجاهلية أو ما بعدها ، ولكن من قبيل رد اعتبارها من هذا الجانب ، ثم فتح مجال الدعوة لإعادة النظر فى مدلولاتها وصورها بناء على طرح مثل هذا التصور .

ولنعد إلى عمرو بن كلثوم عبر أطول معلقات الشعر الجاهلى لنرى المعلقة منذ المقدمة وقد ازدحمت بالرموز النسائية ، وما كان الحديث لديه طللا ولا نسيبا ولابكاءً ولا شكوى ولا طيف خيال ، بقدر ما بدا حواراً حاداً مع المرأة يدخل فى نسيج الصورة الخمرية ، فهو يصبح فيها آمراً ناهيا ، متخذاً من «أم عمرو» مجالا لأمره ونهيه ، فهل أراد بها لمحاً إلى أم عمرو بن هند ؟ ربما .. وربما جاء بها على مستوى تقليدى شائع كما صنع شعراء الغزل فى نداءاتهم النسائية . ولكن الذى لايخفى أن اسم «أم عمرو» هذا ظل عالقا بذاكرة الشاعر لايكاد يفارقها مما يشد جزئيات المعلقة من المقدمة حتى الختام .

ويكثر التكرار عند الشاعر ، وتتوالى لديه الأبيات القائمة على أساس منه ، على غرار ما عرض له فى حديثه عن ساقية الخمر[٤٥].

فإن تخلص من حواره الخمرى مال إلى مشهد الظعن على غير قياس تقليدى أيضاً ، فإن كانت الظعينة – فى عرف الشعراء – قد برزت استكمالا للوحة الطلل ، فهى هنا مجال آخر يعلق عليه الشاعر منطقه الحوارى الغاضب الذى اتخذ فيه من ظعينته وسيلة لإبراز سيادته وسيادة قومه ، ولذا يحتد فى مخاطبته إياها (قفى . . نخبرك . . تخبرينا . .)[٤٦] .

ثم يشغل الشاعر طويلا باللغة الحربية المتناثرة بين صوره بعد ذلك ، وفى زحامها لايكاد ينأى عن استغلال الرمز النسائى المتضاد بين ابنة غريمه ، وبين أمه ، إذ يحلو له مخاطبته بأبى هند ، ثم بابن هند[٤٧] وبين النداءين تتوالى المشاهد الحربية بشكل مكثف ، وتلتقى – فى مجملها – حول الرغبة فى التأصيل للسيادة المطلقة لبنى تغلب على كل من حولهم ، إلى جانب ما توجبه تلك السيادة عليهم من حماية لكل أتباعهم ، فإذا ما توقف عند مناداته منسوبا إلى أمه اشتدت أزمته النفسية ، واحتدت لديه قوة الخط الانفعالى ، ألم تكن «هند» هذه هى السبب المباشر فى مثل هذا الصراع الدامى بين الرجلين بل بين ، الإمارتين ؟ من هنا كان ميل الشاعر إلى منطق السخرية والاستنكار من وراء خطابه واستفهامه حول طاعة خصمه لأقوال الوشاة وازدرائه قومه ، لينتهى إلى رفض الذل ، متخذاً من «أمه» مجالا صريحا لهذا الرفض ، وكأنه يطرح علينا بعداً قصصياً يحكى سبب الخصومة والقتل ، وهو بعد يسهم – إلى حد كبير – فى تأكيد وحدة أبيات المعلقة وترابط أجزائها .

وكأن الشاعر يتخذ من المرأة – سواء على المستوى الخاص أو العام – الأم

أو أم الخصم ، أو ابنته ، أو حتى الساقية ، أو الظعينة وسائل يصور من خلالها انفعالاته ، ويعكس جوانب من تجاربه يتوجها بحديثه المطلق عن نساء قبيلته من التغلبيات ، فتتسع لديه دائرة التصوير ، ويقف طويلا عند عرض مكانتهن فى نفوس فرسانهن ، فهن ظعائن من نمط قبلى متميز يتمتع بالأصالة وعراقة النسب وشرف الأحساب ، ويخصهن - على المستوى القتالى - بلوحة تتوالى فيها سبعة أبيات[٤٨] ، ويمزج فيها بين الغزل والقتال وحوار الأزواج والزوجات ، وإصرار الفرسان على الذود عن شرفهم الذى تمثل بالدرجة الأولى فى صورة المرأة التغلبية .

ولعلنا نستطيع الزعم بأن معلقة عمرو تنضوى تحت مطلب تلك «الوحدة النفسية» التى يجب أن نجعلها محك قراءتنا للنص القديم بوجه عام ، فالقصيدة طويلة ، والمواقف تتنوع وتتوزع بين الذاتى والجمعى . ولكن الرموز تظل جامعة شتات الصور فى ظلال وحدة التجربة ، فإن شئنا العنونة لها فهى «البحث عن السيادة» ، أو «عنجهية جاهلى» ، فإن بدت الأبيات قابلة لإعادة الترتيب ، فهى لاتفقد ما بينها من أواصر حميمة أساسها تجانس اللفتات الشعورية التى يصدر عنها الشاعر خاصة منها ما شغله من أمور المرأة وصورها .

وهكذا تبدو «الوحدة الشعورية» وقد تحكمت فى بناء المعجم الحربى ، وانتقاء العبارة ووسائل رسم الصورة ، مما يزيد الوحدة بين أجزائها وتتابع السياق الشعرى تبعا لتسلسل خواطر الشاعر عبر جوانب التجربة ، وبذا برزت لديه أطراف الموقف الشعورى المركب بهذا التجانس الذى جمع فيه مشاهده البصرية والسمعية ، وقد تآلفت الألفاظ فى جو نفسى تتداخل فيه مدركات الحواس عبر ذلك الإيقاع النغمى المرتفع الذى يصدر عنه المبدع كشاعر وقائد جمع فى هدوء ملموس بين الأنا والجماعة بهذه الثقة . ويستحق التأكيد والتكرار أيضا ما كان للمرأة من دور بارز على المستوى القبلى منذ ارتبطت بمعيار القوة والضعف ، أو دافع الحرب أو السلم فكانت من وراء الرجل حافزا للاستمرار فى القتال أو الموت ، وهى عنصر من عناصر الصراع من أجل السيادة أو الفناء .

وبذا تجاوزت المرأة صورتها الشخصية لتتحول إلى رمز عام له قيمته واعتباره وتمايزه ، وكأنما أضافت بذلك بعدا آخر إلى ما عرف من دورها المحورى فى مشاهد الطلل على اتساع دلالاته النفسية والواقعية ، وكذا ما كان من موقعها ضمن عالم الغزل وذكريات الشباب وملاعب الصبا ، أو مصدر الشكوى

والحزن والنسيب وآلام الشيب ، فهى محور الذاتية المطروحة دوماً فى مقدمات القصائد القديمة ، وهى محور الحرب الجاهلية الأولى من حيث الدافع والإبداع إذا اعتددنا بشعر «البسوس» و «جليلة البكرية» ، وأمامة بنت المهلهل بن ربيعة» وغيرهن .

وهى محور التنادى إلى القتال من لدُن عمرو بن كلثوم فى خصوصية علاقته - كما رأينا - بالمرأة الأم وحاسته القبلية تجاهها ، إلى أبى تمام ووقفته عند المرأة المسلمة حين تمتهن كرامتها وينتقم لها فى مدحته ، وهو ما نراه ينسحب على موضوعات أخرى خارج إطار المدح والفخر . ودعنا نعرج قليلا على إحدى المراثى التى استغل مبدعها الرموز النسائية نفسها فى تأكيد هذه «الوحدة النفسية» على مدار قصيدته ، ففى رثاء ابن الرومى لمدينة البصرة لم يفتأ يتوقف عند الرموز النسائية ؛ فالخطب جلل ، والحدث خطير ، والمهانة لا يستهان بها من واقع ما أصاب نساء المدينة من صور درامية دامية تحكى آلام الواقع ، وتستنفر المسلمين للانتقام مما أصاب نساءهم على نحو ما صوره من مشهد النساء الحاملات قبل التمام وقد ألقين حملهن(٤٩) ويلحق بها صورة الرضيع قبل فطامه...(٥٠) .

لتأتى صورة فتيات المدينة من العذارى وما أصابهن من صور الأذى...(٥١) .

ثم صورة السبايا وقد أهدرت كرامتهن فى أيدى جند الزنج ....(٥٢) .

ثم صورة الأيتام وهى لصيقة - بطبيعتها - بطبائع الأحداث النسائية .. (٥٣)

ثم يطول الحوار بابن الرومى حول أحداث المدينة المروّعة ، وما أصاب الرعايا ومعالم المدينة من صور الأذى والدمار ، ولا تزال صورة المرأة تسيطر على ذاكرته ، فإذا ما جاء إلى لحظة الحساب والعقاب الإلهى بدا مشغولا مرة أخرى بالرموز نفسها من الأخوات والحرمات وقاصرات الخيام ، والحوراء والحرائر، وكرائم الأقوام(٥٤) .

وصرخة المرأة المسلمة وقتئذ «وامحمداه» .....(٥٥) .

ثم الدعوة إلى إنقاذ السبايا واستنفار الراعى والرعية .....(٥٦)

لينتهى الرمز النسائى إلى دقة مثل هذا التوحُّد الانفعالى على مدار القصيدة

التى طالت لدى الشاعر ، وما فقدت – مع الإطالة – شيئاً من مقومات تلك الوحدة النفسية التى صدرت عنها بمثل هذا العمق .

تعقيب وختام وحوار :

ويجرنا البحث عن مثل هذه الوحدة النفسية إلى ذلك الإلحاح المتكرر على تلمُّس طبيعة المصطلح ، وبيان دوره فى كشف من نرمى إليه ما إعادة القراءة فى موروثنا الشعرى ، دون أن نسعى إلى مجرد ترديده من قبيل «الوجاهة العلمية» أو «الترف الفكرى» ، ولا من خلال توجهات اصطلاحية براقة ، إذ المعيار لدينا البحث عن دقة دلالة المصطلح لعلها تزيح جانبا مما تسرب من غبار الزمن ، وما تكرر من صور التنفير التى وقعت القصيدة العربية القديمة ضحية لها .

فالمصطلح على المستوى النفسى مطروق ومتداول وواضح الدلالة ، وقد رأينا مجالات التسليم بتوافره فى بعض الموضوعات الغزلية وشعر الطبيعة واردة ، ولكن تأكيد توافر حيثيات المصطلح تظل رهناً بالمنطق الذاتى فى القصيدة ، أو من خلال تعدُّد الأصوات فيها موزَّعة بين الذاتية والجمعية ، أو البحث عن وحدة التجربة ونسق الشعور ، أو تأمل معنى الجدلية فى حدود مستويات التفاعل بين الأنا والآخر، أو تحليل منهج التعبير الشعورى ، وكشف طبيعة الدوافع إلى الإبداع ، وليكن الشعار الأول لهذا البحث – باعتباره مقدمة لمحاولات أخرى فى الاتجاه نفسه – هو تأمل تلك التجارب النفسية التى خرج من عباءتها شعرنا الغنائى العظيم فى عصوره القديمة ، دون أن يعنى هذا قصوره عن مستوى الإبداع عما صاغه غيرنا من الأمم .

ولقد رأينا صور التشكيك تتعدد ، وكأنها تسعى جاهدة إلى نفى تواجد تلك الوحدة النفسية ، وما أتصور أن لهذا الاتهام بقية صمود حتى فى باب المدح ، أما فى غيره من الموضوعات فلا حاجة بنا إلى مثل هذا الإجهاد البحثى ، خاصة إذا تراءى لنا احتمال صدق التجارب ، وتوحد المساقات النفسية والفنية من خلال واقع تلك الخيوط الانفعالية التى تظل حارسا أمينا يرعى جوانب التجربة ، ويشهد عليها، ويؤكد صدقها ، ويشيد بوحدتها .

هوامش وتعليقات ضرورية :

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر (د. القط) ص ٢٤٥ ، وقد رد الدكتور القط على هذه المقولات بما سجله حول تحقق الوحدة الشعورية وترابط الأبيات خاصة في أشعار العذريين والمقلين ص ٣٢٦ وقريبا منه ماردده الدكتور ناصف بين السطور حول رفض فكرة الموضوعات في الشعر باعتبار ما بينها من تداخل (٢٣١ - دراسة الأدب العربي) ويبنى على أساس منها توجيهه لدارس الأدب لأن يبحث عن التيار الأساسي الذي يربط بين أشياء كثيرة ، وأن يتبين بطريقة عملية وحدة الشعر وفساد فكرة الموضوعات ووجود أفكار واتجاهات أعمق وأكثر أصالة(٢٣٢) .

(٢) ومثل هذا الاتهام أصاب بعض قصائد الشعر المعاصر منه نصيب - وإن اختلفت صوره - لولا الرجوع إلى منطق الوحدة النفسية ، ولنأخذ مثالا قريبا من ذهن القارئ لشيوعه وشهرته من واقع «أنشودة المطر» للسياب - مثلا - وقد اتهمت بأنها مفكوكة الصلب ، مبتورة الأوصال ، متجاذبة الأطراف بعضها يستقل عن البعض الآخر ويمضى في سبيله الخاص به (بدر السياب لإيليا الحاوي ٤/٩٤) ولنا أن نقرأ القصيدة مرارا ، وعلينا أن نتجاوز هذا الظاهر المفكك (موضع الاتهام) لتتبدى منها حقيقة الوحدة الداخلية المتجانسة - دون عنت أو افتعال ، كاشفة - بدورها - عن خط معاناة الشاعر وآلام النفس الممزقة بين الرفض والتنديد وبين الخيبة والحنين ، وما نظنها - في مجموعها - إلا مجموعة من المعاني الإنسانية لصيقة بالذات صادرة باسمها ، معلنة عن واقعها الانفعالي المرير .

وإذا كانت قصيدة «الخيول» لأمل دنقل - مثلاً آخر - قابلة لإعادة ترتيب مقاطعها - من المنظور نفسه - فلنا أن نتصور جوهر ذلك الخيط النفسي - مهما كان رفيعا - الذي يصدر عنه الشاعر دونما مساس بوحدة التجربة التي يحكمها تدفق آلام الشاعر عبر كل مقطع قدمته أو أخرته (ويحسن الرجوع إلى تحليلنا المفصّل لهذه القصيدة في ختام كتابنا المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع٣١٣ - ٣٢٩) وفي ديوان الشاعر (الأعمال الكاملة ٣٨٧)

ولاننسى فى مثل هذه الأحوال أننا نتعامل مع المقطع بوصفه وحدة بنائية فى القصيدة المعاصرة ، فماذا لو حدث هذا التبادل بين المقاطع ، ألا يشبه ذلك التبادل المتوقع من لدن القدماء نقداً وإبداعاً ؟!

(٣) وكأنه - أى الناقد - يرتكب أكثر من خطأ ، مرة حين يصدر الحكم بإطلاق الاستحسان أو الاستهجان ، وهو موقف غير نقدى وغير موضوعى ، ومرة أخرى حين يجتزئ البيت وينتزعه من القصيدة قسرا ليصفه بأنه أمدح بيت أو أهجى بيت أو أغزل بيت .... إلخ .

وقد جمعها - مقالات زكى مبارك - رشيد خريس ونشرت بعنوان «جناية أحمد أمين على الأدب العربى» ط . بغداد ، ١٩٦٥ .

(٤) ولنا هنا تعليق - لابد منه - حول القصيدة الطويلة والمقطوعة باعتبار ما بينهما من تجانس انتهى بمعايشة الطوال للمقطوعات فى دواوين الشعراء ، ولانطمئن إلى مقولة أن المقطوعة كانت أصلا قديما قبل نظم القصيدة ، وكأنما مثلت مرحلة تاريخية منتهية ، وكأننا نتجاهل أهمية المقطوعات أو نعدها نماذج قديمة ميتة ، إذ الحق أنها تظل معايشة للقصيدة ، محكومة بقياس وحدتها النفسية ، وكأنها - تشبيها - تبدو أقرب إلى القصة القصيرة التى تعيش بمقوماتها الفنية وتمايزها النوعى إلى جانب الأعمال الروائية الطويلة دون اتهام من هذا النمط .

(٥) ويحسن هنا - أيضا - أن نسجل طبيعة القلق النقدى حول رسوخ مصطلح «غرض» أو «أغراض» من قبيل توظيف الأعمال الجمالية أو تحليل النص الشعرى ، وكأن اللفظة - أو المصطلح - تتجاهل مراحل الإبداع من حيث الماهية والأدوات والرؤى لتكتفى بالقفز بنا إلى منطقة التوظيف قصدا إلى إفقاد الشعر أخص قسماته وملامحه الفنية (ينظر هنا وهب رومية فى شعرنا القديم والنقد الجديد/سلسة عالم المعرفة/الكويت/مارس ١٩٩٦) .

(٦) وهذه الظاهرة لاقت من الدراسات النقدية التحليلية ما يتوقف عندها إثباتا لهذا التداخل بين موضوعات القصيدة على نحو ما صنع (Stefan Speard) فى بحثه: (Panegyric Poetry in the Early 9th cnetury, Journal of

(Arabic Islamic Kingship and Arabic Literature V III) والبحث مترجم ضمن فصل خاص في كتابنا (مقدمات نقدية في دراسة القصيدة القديمة) .

(٧) وهو تصنيف غير دقيق ، بل يعكس ظلماً بيّناً يقع على القصيدة العربية حين يصبح الوصف - زعماً - غرضا قائما بذاته ، وهو في الحقيقة يمثل القاسم المشترك بين كل الموضوعات الشعرية ، وهل الإبداع إلا تصوير لموضوع ما ، وهو وصف لأبعاده من واقع جدل المبدع معه ؟ وربما قصد به القدماء إلى موضوع الطبيعة بالتحديد ، وهو ما يحتاج أيضا معاودة نظر ، إذ يبقى الوصف - كوصف - منسحباً على أطروحات الشاعر في عالم الغزل والرثاء والمدح والهجاء إلى غيرها من مجالات الإبداع الشعري .

(٨) تحليل الدكتور القط لدور خليل مطران رائداً من رواد التجديد (الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص ٩٥ وما بعدها) .

(٩) مقدمة ديوان شكري ، إلى جانب الفصل المعنون بالشاعر ضمن دراسة أحمد عبد الحميد غراب (عبد الرحمن شكري) (سلسلة الأعلام) (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧) خاصة مبحث : صورته النفسية في شعره (١٣٨ - ٢١٧) .

(١٠) د. القط (الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر) ص٢٦ ومواضع أخرى متفرقة في ثنايا الدرس التطبيقي وتحليل النص .

(١١) المرجع نفسه ص ٢٩ .

(١٢) العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي (الطبعة الثالثة ١٩٦٥ النهضة المصرية) ص١٣٣ .

(١٣) د. مصطفى سويف (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة) ضمن مبحث الشرط الأول لقيام الشاعر ص ١٢٠ - ١٢١ .

(١٤) المرجع نفسه ص ١٨٣ .

(١٥) نفسه ص ٢٠٩ .

(١٦) ووجه انتقاء القصيدة هنا ذيوعها وسعة معرفة الدارسين بها ، وكثرة ما دار حولها من صيغ تحليلية ودراسات نقدية ، وكذا كان شأن صاحبها ، ولعلها تمثل مفتاحاً من مفاتيح باب «المدح الحربى» أو المدح الحماسى ، مما يُعد مدخلا لإنقاذ كمٍّ ضخم من مدائحنا القديمة مما أصابه من جرّاء الاتهام بالغيرية ، أو – على أحسن تقدير – بالموضوعية حين تتنافى مع الذاتية ، فما يطرح حول «عمورية» قابل للتجريب حول روميات شعراء العصر العباسى كله ، ومن قبلهم شعراء الحماسة ممن شغلتهم أيام العرب منذ الجاهلية إلى المغازى الإسلامية ، إلى استمرارية ذلك الضرب من الحس الحربى كجزء من التاريخ الثابت لشعرنا القديم .

(١٧) يمكن الرجوع إلى هذه الملابسات التاريخية فى مظانها الأولى عبر تاريخ الطبرى (تاريخ الرسل والملوك) أو الكامل فى التاريخ لابن الأثير ، وكذا من خلال ما دار حولها من دراسات ورؤى تاريخية على نحو ما ورد لدى فازيلييف فى كتاب «العرب والروم» .

(١٨) ومن المعروف أن أبا تمام قد اتهم بأنه كسر عمود الشعر العربى (طبقا لمفهوم المرزوقى وغيره لعمود الشعر – الصورة الشعرية – والإلحاح على مطلب الإبانة والوضوح وشرف المعنى وصحته ومناسبة المستعار للمستعار له) ، ولكنه لم يتهم بالخروج على شكل القصيدة ، ولا تخريب معمارها الفنى ولا حتى روح النص الموروث . فكانت له مقدماته النمطية التى آثر أن ينفصل عنها فى هذه القصيدة ، وكأنما صرف الحديث عن المرأة إلى بقية صورها .

(١٩) أم لهم لو رجواً أن تفتدى جعلوا | فـــداءها كـل أم بـرة وأب
(بيت ١٥)

وعلى الحقيقة كانت القلعة الحصينة التى اطمأن إليها أبناؤها :

من بعـد مـا أشبُـوها واثقين بهـا | والله فـتّـاح باب المعـقل الأشب
(بيت ٤٢)

(٢٠) لبـيت صـوتا «زبطريا» هرقتَ له | كأس الكرى ورضاب الخُرّد العُرب
عداك حر الثغور المستضامة عن | برد الثغور وعن سلسالها الحصب
أجبـتـه مـعلنا بالسـيف منصلتـاً | ولو أجبت بغيـر السيف لم تُجَب
حتى تركت عـمود الشرك منقعرا | ولم تعـرج على الأوتاد والطنب
(الإبيات ٤٦ - ٤٩)

(٢١) جرى لها الفأل نحسا يوم أنقرة | إذ غودرت وحشة الساحات والرحب
لما رأت أختـها بالأمس قـد خربت | كان الخراب لها أعدى من الجرب
(البيتان ٢١/٢٢)

(٢٢) وبرزة الوجه قد أعيت رياضتها | كسرى وصدت صدودا عن أبى كرب
من عهـد اسكندر أو قبل ذلك قد | شابَتْ نواصى الليالى وهى لم تشب
(البيتان ١٦ - ١٧)

(٢٣) بكر فـما افترعـتها كفُّ حادثة | ولا ترقَّت إليـهـا همَّـة النُوَب
(البيت١٨)

كم كان فى قَطْع أسباب الرقاب بها | إلى المخـدرة العـذراء من سـبب
(البيت ٦٤)

(٢٤)لم تطلع الشمس منهم يوم ذاك على | بان بأهل ولم تغـرب على عـزب
(٣١)

كم نيل تحت سناها من سنا قـمـر | وتحت عارضـها من عارض شنب
(٦٣)

كم أحرزت قُضُب الهندى مصلتة | تهتـز من قـضب تهتـز فى كَثَب
(٦٥)

بيض إذا انتضيت من حجبها رجعت ... أحق بالبيض أبدانا من الحجب
(٦٦)

(٢٥) ماريع مية معمورا يطيف به ... (غيلان) أبهى رُباً من ربعها الخرب
(٣٢)

(٢٦) ولا الخدود وقد أدمين من خجل ... أشهى إلى ناظرى من خدها الترب
(٣٣)

(٢٧) غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى ... يشله وسطها صبحٌ من اللهب
(٢٦)

حتى كأن جلابيب الدجى رغبت ... عن لونها أو كأن الشمس لم تغب
ضوء من النار والظماء عاكفة ... وظلمة من دخان فى ضحى شحب
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت ... والشمس واجبة من ذا ولم تجب
(٢٦-٢٩)

(٢٨) ولا الخدود وقد أدمين من خجل ... أشهى إلى ناظرى من خدها الترب
سماجة غنيت منا العيون بها ... عن كل حسن بدا أو منظر عجب
وحسن منقلب تبدو عواقبه ... جاءت بشاشته عن سوء منقلب
(٣٣-٣٥)

وهو يكثّف مرمى الصورة موزعة بين كل ملوك الأرض من جانب ، وبين ممدوحه من جانب آخر حتى يرصد قوله :

من عهد اسكندر أو قبل ذلك قد ... شابت نواصى الليالى وهى لم تشب
(١٧)

(٢٩) لما رأى الحرب رأى العين نوفلس ... والحرب مشتقة المعنى من الحَرَب
غدا يُصرِّف بالأموال جريتها ... فعزّة البحر ذو التيار والحدب
هيهات زعزعت الأرض الوقور به ... عن غزو محتسب لا غزو مكتسب
(الأبيات ٥٠ - ٥٢)

(٣٠) إذ لم يتجاوز حواره من خلال ممدوحه قليلا من الإبيات إذا قيس بعدد أبيات القصيدة وهى تقع فى ٧١ بيتا ، نال منها المعتصم صراحة الأبيات ٢٥/٢٦/٣٧/٣٨/٣٩/٤٠/٤١/٤٦/٤٧/٥٨ ثم الختام عبر الأبيات ٦٧ -٧١ ، وكأنما قلّ نصيب الممدوح عن ربع قصيدة المادح الذى لم يتوقف عند نمطية المدح فى تصوير شخصية ممدوحه بقدر ما شغله منها ذلك البعد الدينى الذى استوقفه مرارا منذ جعله :

ومُطْعَم النصر لم تكهم أسنته　　　يوما ولا حجبت عن روح محتجب (٣٨)

ومثلها : **رمى بك الله برجيها فهدّمها　　　ولو رمى بك غير الله لم تصب (٤١)**

وإن لم يقصد إلا إلى مزج هذا الجانب من شخصية ممدوحه بذلك البعد الأسطورى الذى أوجزه فى تصويره أيضاً :

لم يغز قوما ولم ينهض إلى بلد　　　إلا تقدمه جيش من الرعب (٣٩)

لو لم يَقُدْ جحفلا يوم الوغى لغدا　　　من نفسه وحدها فى جَحْفَل لجب (٤٠)

(٣١) ويعمد صاحبا الديوان إلى تحليل القصيدة من واقع تهكمى ساخر تحت عنونة التفكك (ص ١٢٩ - ١٣٠ الديوان) إلى رصد القصيدة منذ المطلع :

المشرقان عليك ينتحبان　　　قاصيهما فى مأتم والدانى

إلى الختام :

أقسمت أنك فى التراب طهارة　　　ملك يهاب سؤاله الملكان (الديوان ١٣٢ -١٣٦)

ثم يعمدان إلى إعادة الترتيب للقصيدة كاملة (من ص ١٣٦ – ١٤١)

لينتهيا إلى اتهامه واتهامها بالتفكك وفقدان الوحدة الفنية ثم ينتقلان إلى اتهامات أخرى بالإحالة والتعسف والشطط ومخالفة الحقائق وتجاوز المعقول (ص١٤٢) ثم التقليد والجرى وراء حكم القدماء (١٥٦ – ١٥٩) .

وكذا كان ما حلّلاه من مرثيته فى محمد فريد (١٢ ....) ورثاء عثمان غالب (٢٧ .....) ورثاء الأميرة فاطمة (١٦٦ ......) .

(٣٢) يحسن العودة إلى «الديوان» وقراءة تفاصيل ما انتهى إليه صاحباه بشكل يشتد فيه التحامل على الشاعر ، وبألفاظ تخرج كثيرا من عالم النقد والنقاد .

(٣٣ ، ٣٤) ذلك أن موقف العقاد ناقدا ومبدعا يجب أن يصدد عن اتساقه مع نفسه ، ووجه الشبه بالنواسى هنا أن أبا نواس وهو ممن درسهم العقاد (الحسن ابن هانئ) لم يكن قادرا على تحقيق هذا الاتساق مما قضى بفشل حركته التجديدية التى ماتت مع موته ، بينما وجدت حركة التجديد الثقافى عند أبى تمام أتباعها من تلاميذه سواء منهم من خالف مسلكه واعترف بفضله وجيده (البحترى) أو من سار على منهجه وقد خفّف من حدة الصيغة حينا (المتنبى) فى القرن الرابع ، أو مال إلى المزيد من التعقيد والغموض (أبو العلاء فى القرن الخامس) .

(٣٥) ديوان الرصافى ص ٤٠ .

، وديوان ابن المعتز ص ٣٣٦ .

(٣٦) كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى ١٦١ .

(٣٧) وقد تبنى الدكتور مندور الإبانة عن جوهر مقولات العقاد خاصة ما تعلق منها بربط تنظيره بموقف شوقى فى بحث بعنوان «وحدة القصيدة» ضمن كتابه «النقد والنقاد المعاصرون . ونهضة مصر ١٩٨٠) وفيه علّق طويلا على أبواب الشعر وموضوعاته ، وتعسف العقاد مع مرثيات شوقى منهيا حواره الطريف بقوله (هل يمكن أن يستقيم هذا المقياس فى أى شعر غنائى ينظم مشاعر وخواطر متناثرة حتى ولو كان هذا الشعر هو شعر العقاد نفسه صاحب هذا المقياس المتعسف ؟ ص ١٠٦ .

(٣٨ ، ٣٩) يحسن الرجوع إلى حلية المحاضرة ، ثم تأمُّل مقولة ابن طباطبا (عيار الشعر ١٢٦) ثم الامتداد بالقراءة إلى رؤية حازم القرطاجنى فى قسمته

للقصائد البسيطة والمركبة (منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٣٠٣/٣٠٤) .

(٤٠) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى/١٩ .

(٤١) نفسه/١٩ ، وفصول فى النقد ص ١٦٥ .

(٤٢) «كل ما نخلع عليه من إحساسنا ، ونفيض عليه من خيالنا ، ونتخلله بوعينا ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر لأنه حياة وموضوع للحياة [ص٤ من مقدمة عابر سبيل] ومن الواضح أنه يقترب بها من مقولة الجاحظ المشهورة أن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العربى والعجمى والقروى والحضرى ويبقى للشاعر القدرة على النسج والتصوير [ضمن بيانه وتبيينه] .

(٤٣) المقولة مكررة ومطروحة مرارا عند العقاد ، وهى منقولة هنا من ميخائيل نعيمة ضمن حواره فى الغربال ١١٩ .

(٤٤) الديوان ص ١١٥

(٤٥) صددت الكأس عنا أم عمرو ... وكأن الكأس مجراها اليمينا
وما شر الثلاثة أم عمرو ... بصاحبك الذى لا تصبحينا
(البيتان ٥ - ٦ من المقدمة)

ولا يكاد ينهاه عن حدة اللهجة مع أم عمرو وغيرها سوى تذكره للموت فإذا به يتضاءل أمامه وينهى معها الحوار :

وإنّا سوف تدركنا المنايا ... مقدّرة لنا ومقدّرينا
(بيت٧)

(٤٦) قفى قبل التفرق ياظعينا ... نخبرك اليقين وتخبرينا
قفى نسألك هل أحدثت صرما ... لِوَشْكِ البين أم خنت الأمينا
(البيتان ١٠ - ١١)

ومن الطريف أن يختتم حواره الفنى مع الظعينة أيضا كما صنع مع الساقية بمشهد الغيب والمجهول مما يعجز عن الوقوف عنده :

وإن غدا وإن اليوم رهن ... وبعد غد بما لا تعلمينا
(بيت ١٧)

(٤٧) وما إن ينتهى من مقدمة الخمر والظعينة حتى ينتقل مباشرة إلى الحديث إلى خصمه وعنه ، وليس خافيا أن المرأة هى المحور فى كلٍّ ، فكانت الساقية وكانت الظعينة ، وهى هنا ابنة الخصم :

أبا هند فــــلا تعــــجل علينا وأنظرنا نخبرك اليقينا (١٨ ....)

ومع تسامى الخط الانفعالى عبر اللوحة يصل إلى ذروة التحدى والهجوم على الخصم :

بأى مـشـيـئـة عـمـرو بن هند تطيع بنا الوشـــاة وتزدرينا ؟
بأى مـشـيـئـة عـمـرو بن هند نكون لقـيلكم فـيـهـا قطينا ؟
تهــــدّدْنا وأوعــــدنا ، رويدا مـــتى كنا لأمك مـــقـــتـــوينا ؟
فـإن قناتنا يا عـــمـــرو أعـيـت على الأعـــداء قـــبلك أن تلينا
الأبيات (٤٤-٤٧)

(٤٨) عـلـى آثارنـا بـيـضٌ كــــــرام نحـــاذر أن تفـــارق أو تهـــونا
ظعـــائن من بنى جـــشم بن بكر خلطن بميـــسم حـــســـبـــا ودينا
أخـــذن على بعـــولتـــهن عـــهـــدا إذا لاقـــوا فـــوارس مـــعلمـــينا :
ليـــــستلبُنَّ أبدانا وبيـــضـــا وأســـرى فى الحـــديد مـــقـــرنينا
إذا مـــارُحْنَ يمشين الهــــوينى كـمـا اضطربت مـتـون الشاربينا :
يقتن جـــيــادنا ويقلن لســـتم بعـــــولتنا إذا لـم تمنعــــونا
إذا لم نحـــمـــهن فـــلا بقـــينا لشىء بعـــدهن ولاحــــيـــينا
ومـــا منع الظعـــائن مـــثل ضـــرب ترى منه الســـواعـــد كـــالقلينا
(الأبيات ٨١ - ٨٨)

(٤٩) مطلع المرثية :

ذاد عن مـــــقلتى لذيذ المنام شُـغلهـا عنه بالدمـوع السـجـام

وهو يربط المشهد النسائى بما كان من اقتحام الزنج للبصرة :

دخلوها كـــأنهم قطع الليـــ ـــل إذا راح مـــدلهم الظلام
طلعـوا بالمهندات جـهـرا فـألقت حـملهـا الحـامـلات قـبل التـمـام
(١٤ - ١٥)

(٥٠) والمشهد يوزع بين الرضيع والغلام :

كم رضيع هناك قد قطموه | بشبا الصيف قبل حين الفطام ؟
(٢٤)

وعلى إطلاق صورة الفزع :

أى هول رأوا بهم أى هول | حق منه تشيب رأس الغلام !
(١٧)

(٥١) كم فتاة بخاتم الله بكر | فضحوها جهراً بغير اكتتام ؟
كم فتاة مصونة قد سبوها | بارزا وجهها بغير لثام ؟
ألف ألف فى ساعة قتلوهم | ثم ساقوا السباء كالأغنام
(٢٥-٢٨)

(٥٢) من رآهن فى المساق سبايا | داميات الوجوه للأقدام
من رآهن فى المقاسم وسط الزنـ | ـج يقسمهن بينهن بالسهام
من رآهن يتخذن إماءً | بعد ملك الإماء والخُدّام
(٢٩ - ٣٢)

ولعل استنكار الشاعر يزداد تجاه تناقضات أحداث الثورة حين استبعد الزنوج سادتهم واسترقوا العلويات ، وتناسوا أنها ثورة مزعومة لتحرير العبيد أصلا .

رب بيت هناك قد أخرجوه | كان مأوى الضعاف والأيتام
(٣٥)

وهو مايربطه - تصويرا - بموت الرجال وترميل النساء وكثرة الأيتام والثكالى :

وخلت من حلولها فهى قفر | لاترى العين بين تلك الإكام :
غير أيد وأرجل بائنات | نبذت بينهن أفلاق هام
ووجوه قد رملتها دماء | بأبى تلكم الوجوه الدوامى
وطئت بالهوان والذل قسرا | بعد طول التبجيل والإعظام
فتراها تسفى الرياح عليها | جاريات بهبوة وقتام
خاشعات كأنهن باكيات | باديات الثغور لا لابتسام
(٤٦-٥١)

(٥٤) كيف لم تعطفوا على أخوات　في حبال العبيد من آل حام ؟
لم تغاروا لغيرتي فتركتم　حرماتي لمن أحلّ حرامي
إن من لم يغر على حرماتي　غير كفء لقاصرات الخيام
كيف ترضى الحوراء بالمرء بعلا　وهو من دون حرمة لا يحامي؟
(٦٣-٦٦)

(٥٥) أمّتي أين كنتمُ إذ دعتني　حرة من كرائم الأقوام
صرخت : «يامحمداه» فهلاّ　قام فيها رعاة حقي مقامي
لم أجبها إذ كنت ميتا فلولا　كان حي أجابها عن عظامي
(٧٠-٧٢)

(٥٦) أنقذوا سبيهم وقلّ لهم ذا　ك حفاظا ورعية للذمام (٨٠)
عارهم لازم لكم أيها النا　س لأن الأديام كالأرحام (٨١)

مصادر ومراجع :

أ - مصادر :

١ - الآمدى : **الموازنة بين الطائيين** (تحقيق السيد أحمد صقر) ، المعارف ، القاهرة ١٩٦٠ .

٢ - ابن رشيق : **العمدة** (تحقيق محى الدين بن عبدالحميد) ، دار الجيل ، بيروت، ١٩٧٢ .

٣ - ابن الرومى : **ديوانه** (تحقيق د. حسين نصار) ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ ، ومابعدها (أجزاء) .

٤ - ابن طباطبا : **عيار الشعر** ، ط . المطبعة التجارية ، القاهرة ، ١٩٥٩ .

٥ - ابن قتيبة : **الشعر والشعراء** ، ت أحمد شاكر ، المعارف ، القاهرة ١٩٦٧ .

٦ - أبو تمام : ديوانه ، تحقيق محمد عبده عزام ، المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

٧ - أبو جعفر النحاس ، شرح المعلقات التسع ، المشهورات ، بغداد ، ١٩٦٢ .

٨ - أبو هلال العسكرى ، كتاب الصناعتين ، القاهرة ، ١٩٥٢ .

٩ - أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٥ .

١٠ – حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء (تحقيق محمد الحبيب خوجة) تونس ، ١٩٦٦ .

ب – المراجع :

١ – د. أحمد الربيعى : **الرمزية فى مقدمة القصيدة** ، مطبعة النعمان ، بغداد ، ١٩٧٣ .

٢ – د. أنس داود : **رواد التجديد فى الشعر العربى الحديث** ، مطبعة عين شمس ، القاهرة ١٩٧٥ .

٣ – إيليا الحاوى : **بدر شاكر السياب** ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ١٩٨٣ .

٤ – جوستاف جرونباوم : **دراسات فى الأدب العربى**، ترجمة د. إحسان عباس ، د. محمد يوسف نجم ، مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٥٩ .

٥ – ديفيد سبندر : **نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر** ، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

٦ – د. زكى مبارك : **جناية أحمد أمين على الأدب العربى** ، جمع حسين رشيد خريس ط. بغداد ، ١٩٦٥ .

٧ – د. شوقى ضيف : **شوقى شاعر العصر الحديث** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

٨ – عباس العقاد : **شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى** ، الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

٩ – ——— والمازنى : **الديوان** ، دار الشعب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

١٠ – د. عبدالقادر القط : **الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر** ، م. الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

١١ – د. عبدالله التطاوى : **بائية أبى تمام** (قراءة نقدية تاريخية) دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

١٢ – عدنان عبدالنبى البلداوى : **المطلع التقليدى فى القصيدة العربية** ، مطبعة الشعب ، بغداد ، ١٩٧٤ .

١٣ – د. محمد بن سعد حسين : **الشعر الحديث بين المحافظة والتجديد** :

مطبعة الفرزدق ، الرياض ، ١٩٨٨ .

١٤ – د. محمد مندور : **فى الميزان الجديد** ، نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

١٥ – د. مصطفى سويف : **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

١٦ – د. مصطفى ناصف : **دراسة الأدب العربى** ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٨٣ .

١٧ – ميخائيل نعيمة : **الغربال** ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٠ .

١٨ – د. نورى القيسى : **وحدة الموضوع فى القصيدة الجاهلية** ، جامعة الموصل ، بغداد ، ١٩٧٤ .

١٩ – د. وهب رومية : **شعرنا القديم والنقد الجديد** ، عالم المعرفة ، الكويت ، مارس ، ١٩٩٦ .

٢٠ – H. A. Gibb, **Arabic literature**, an Introdction , Oxford University press, 1962 .

٢١ – Stephan Spearl, **Islamic Kingship and Arabic Panegric Poetry in the early 9th century**, Journal of Arabic literature V III

٢٢ – Stephan Spender, **the making of a poem** London, 1955.

البُعد الثانى

مدارس الشعر العربى القديم

هل أسهمت في تطور حركته الفنية ؟

(١)

تبدو لنا الحدود الفنية فى الشعر الحديث والمعاصر واضحة إلى حد معقول حين نتحدث عن المدرسة الإحيائية منذ البارودى وشوقى وحافظ ، أو مدرسة الديوان بين العقاد والمازنى وشكرى ، أو جماعة أبوللو ، أو شعراء المهجر ، أو مدرسة الشعر الحر الذى مازلنا نعيش فى مساق حركته الفنية ، وله أقطابه الكبار وهم كثر .

فهل قامت حركة الشعر العربى القديم على المستوى نفسه من الطرح الفنى فى صورة مدارس ؟ وهل كان ثمة متابعة نقدية كافية للتأصيل لتلك الفكرة ؟ فإن وجدت فما مدى إسهامها فى تطور الحركة الفنية ؟ وهل من حقنا أن نبحث لها عن دلالات أخرى ؟

لعل الإجابة عن هذه التساؤلات تقرب إلى أذهاننا مسار حركة شعرنا القديم، وربما وضعته على طريق أكثر وضوحاً ، مما يسهل لنا المزيد من التعرف على أصوله ودراسة مزيد من مقوماته .

فمنذ الجاهلية المبكرة ترانا لانستطيع أن نقف على تحديد زمنى مؤكد لها، حيث إن شواهدنا وأدلتنا لا تصل إلى يقين كامل حول امتدادها من حيث البداية ، فإن تجاوزنا وأخذنا بمقولة الجاحظ حول مائة وخمسين أو مائتى عام ظللنا مع الجاحظ نفسه فى إطار الظن الذى لا يرقى - بحال - إلى درجة اليقين كانت أقرب السبل إلى تحديد الخطوط الكبرى لتلك المرحلة الجاهلية شاخصة فى حياتها الحربية التى جسدتها أيامها المشهورة منذ يوم البسوس ، إلى حرب داحس والغبراء، إلى يوم ذى قار ، وهى حروب طوال ، مثلت شرائح زمنية طال أمدها ، فوضعت العلامات البارزة لتلك الفترة الغامضة (١).

على أن هذه القسمة ستظل مؤشراً هادياً إلى إمكانية تصور عُمر الشعر الجاهلى ، ولكن القسمة الفنية قد تبدو أكثر دلالة ، إذا أخذنا بمنطق الجاحظ نفسه حول ما أسماه بمدرسة «عبيد الشعر» ، تلك المدرسة التى نهضت بالقصيدة الجاهلية منذ شكلتها فى صورتها الناضجة ، فأصبحت من القصائد الطوال ذات الأوزان والقوافى الثوابت ، تبنى على التصوير وإعمال ملكة الخيال وتنقيح الصور الناجمة عنه ، مما انعكس منه جانب فيما عرف بـ «حوليات» زهير ، وما أحسبها كانت حوليات بالفعل ، وربما قُصد فقط إلى المبالغة فى دقة الصنعة التى سار

عليها صاحبها .

وربما صحَّ موقف القدماء من رصد حركة هذه المدرسة منذ الطفيل الغنوى وأوس بن حجر ، وبشامة بن الغدير وزهير بن أبى سلمى ، وكعب بن زهير ، لتشهد امتدادها عبر جيل المخضرمين من أمثال كعب وهدبة بن الخشرم والحطيئة، إلى أن تستمر على مدار الحياة الأموية حين تضم بين نسيجها كبار شعراء المرحلة من أمثال جميل وجرير والفرزدق (٢) .

ذلك أن سلسلة الأعلام التى ترتبط باسم هذه المدرسة تمثل ظاهرة ممتدة فى حركة القصيدة العربية ، وبصرف النظر عن قيمة الفائدة التى يمكن أن نفيدها من هذا التواصل الفنى فى الرد على القائلين بانتحال الشعر الجاهلى ، أو ضعف الشعر فى عصر صدر الإسلام ، فإن صورة هذه المدرسة تظل تعطى مؤشرات معمقة وملموحة حول الأسس والمقومات والأصول التى نهض على أساس منها شعرنا القديم منذ عصر الشفاهية التى اعتمدت الرواية من خلال مخزون الصدور ، ولم تشغلها الكتابة فى السطور فى جيل مبكر كانت الكتابة فيه مجرد ظاهرة حيوية فحسب (٣) .

ولست من الذين يستريحون إلى توصيف هذه المدرسة أو تصنيفها بين طبع أو صنعة بشكل حاد ، ذلك أن أى عمل إبداعى لا يمكن إلا أن يقع فى منزلة بين منزلتى الطبع والصنعة ، لأنه لا يتشكل جماليا إلا من خلال استيعاب تجربة ، والصدور عن موقف ، وامتلاك الأدوات التعبيرية الكاشفة عن إمكانية الصياغة الجمالية لهذا الموقف بالدرجة الأولى .

من هنا تبدو نسبية المقاييس ضرورة فى توصيف حجم الطبع أو الصنعة ، وتصبح المسألة تغليبا لاتجاه على حساب الآخر ، مما يستدعى أن نتأمل منطق القدماء حول مسمى «عبيد الشعر» ممن عكفوا فى محرابه يصورون ، ويعيدون النظر فى صوره وأوزانه ومفرداته وقوافيه ، فلم يصدر العمل عفويا بقدر ماصدر بعد مراجعة وتمهُّل وأناة ، على نحو ما كان من أمر زهير بن أبى سلمى حين رفض شعر ابنه كعب مراراً إلى أن يستحكم عوده على حد تعبير مرويات القدماء.

ومن هنا أيضا كان ارتقاء شعرائنا القدامى بالسلم التصويرى ، وكان سباقهم فى إطار التنامى الفنى والصعود إلى أعلى درجاته فى مساق الأبعاد الاستعارية التى شغلوا بها بين تشخيص وتجسيد ، وإخراج للمعنويات والمجردات عبر صور

محسوسة تمتلئ حركة وحيوية ، أو فى الكتابة والرموز حين يحتاج إلى تأمل وتحليل (٤) .

وقد لعب الشاعر القديم دوراً مزدوجاً فى زحام هذه المدرسة بين راوٍ للشعر يعرف قيمة الرواية ، ويعتد بذاكرته ، ولا يعبأ كثيراً بالكتابة ؛ الأمر الذى انعكس من خلال شعراء القبائل الذين حفظوا دواوينها ، وكأنما أرَّخوا لها من خلال رصيدهم الفنى منذ أصبح الشعر الأنشودة القومية التى يتخذها أبناء القبيلة لهم شعاراً غير مستعدين للتنازل عنه بحال ، بل ربما بالغوا فى حفظه وترديده إلى الحد الذى تندر فيه بعض أبناء بكر بأبناء تغلب منذ قال شاعرهم البكرى حول معلقة عمرو بن كلثوم التغلبى :

ألهى بنى تغلب عن كل مكرمة ... قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يروونهـا أبدا مـذ كـان أولهم ... يا للرجال لشعر غير مسئوم

وهكذا استمرت المنظومة العربية ماثلة فى ذاكرة أبنائها يجترون صورها ، ويستعرضون نشاطهم القبلى من خلال معطياتها ، ويجدون ذواتهم من خلال ترديدها ، وربما يتبارون فى حفظها بصورة سهلت فيما بعد مهمة رواة الشعر ومدونيه لأن يعثروا على مادتهم من خلال رحلتهم إلى أبناء القبائل ، أو من خلال استقبالهم إياهم فى البصرة أو الكوفة أو بغداد أكبر مدن التدوين ، وموطن مدارس كبار الرواة (٥) .

من هنا كان من الممكن توظيف مدرسة الصنعة الجاهلية فى تتبع تطور التصوير ، ونضج ملكة الخيال ، واجتهاد الشاعر القديم لأن يجمع بين موروثه الفنى وبين ابتكاره وإضافاته ، مما تجلى منه جانب فى تواصل هذه المدرسة واستمراريتها ، إلى جانب ما حققته من نضج مؤكد فى ضبط حركة الصورة الشعرية ، وضمان سلامة منهجها وتطوره .

ومع وصولها إلى قمتها الجاهلية فى شعر زهير كان امتدادها واضحا لدى مخضرمى الجاهلية والإسلامية ، ممن استمروا على جاهليتهم من حيث المحافظة على معمار القصيدة ، وحاولوا البحث عن مناطق التجديد وصيغه فى محتواها ، منذ أفسحوا للمعجم الإسلامى بمفرداته وتراكيبه مجالا يكشف عن إيقاع عصرهم ، حيث تطور الشعر فى سياقه بصرف النظر عن درجة تديُّن الشاعر من عدمه ،

فإن كان كعب بن زهير بعد بردته المشهورة قد ذهب إلى قومه ليدعوهم بشعره إلى الدخول فى الإسلام فإن الحطيئة وهو من شعراء المدرسة نفسها قد تنكب تلك السبيل إلى سواها ، منذ تولية وجهه شطر المرتدين ، يساندهم بشعره ، ويعيد إلى الأذهان صورة قبيحة من صور العصبيات القبلية والمساس بالأعراض مما قضى عليه الإسلام ، وأسقط سلطانه من نفوس القوم تحت مسمى الرابطة الروحية فى فترة التحوُّل من «الوثنية» إلى «التوحيدية» (٦) .

وهكذا استمرت المدرسة الفنية ثابتة الأصول على الرغم من تباعد الفكر العقائدى ؛ صحيح أنها كانت أكثر رسوخاً لدى شعراء مكة خاصة قبل فتحها ، ولكنها ظلت شاخصة بصور متعددة لدى شعراء المرحلة الذين استوعبوا مقوماتها ، وأضافوا إليها من خلال إبداعاتهم المرتبطة بمتطلب الفترة (٧) .

وتستمر الحياة الفنية مع مطالع العصر الأموى ، وتشهد مدرسة الصنعة امتدادها على أيدى أقطابه الكبار من أمثال جرير وجميل والأخطل والفرزدق والراعى النميرى وغيرهم من الشعراء الذين أسهموا فى التأصيل ، واستكمال مسيرة مدرسة عبيد الشعر الجاهلية ، وعندئذ يتوقف القدماء حول سلسلة هذه المدرسة بما يوهم بانقطاعها بعد ذلك .

والحق أن المدرسة لم تتوقف فى منعطف التحول بين الأموية والعباسية ، ولا حتى فى ظلال العباسية ، بقدر ما تطوَّرت ، وجددت نفسها اتساقا مع معطيات الحضارة العباسية ، واستيعابا لضجيج الثقافة ، ووعيا بتلاقى منابع الفكر بين علوم الأوائل والعلوم المترجمة ، فبدت إرهاصات مدرسة البديع العباسية على استحياء شديد عند كبار المخضرمين من أمثال بشار وابن هرمة القرشى ، ثم فتحت المدرسة باب التجديد فى ظل منعطف جديد نحا بها نحواً خاصا فى ظلال مدرسة البديع العباسية .

(٢)

ويبدو مسلم بن الوليد أستاذاً متميزاً فى المدرسة البديعية لدى المولدين المجددين ، وكأنما فتح أبوابها حتى اتهمه بعض القدماء بأنه «حشا شعره بالبديع فأفسده» ، وكأنما تجاهلوا متطلب الفترة ودور المرحلة فى توجُّهات الفن عند مسلم، كشفا بذلك عن مصادر ثقافته ومنابع فكره من جانب ، وانعكاسا لطبائع تجاربه ومقومات تأثره بحضارة العصر من جانب ثان(٨) .

ولعب مسلم دور المؤسس الحقيقى لمدرسة البديع العباسية التى عُدَّ أستاذاً نابغاً فيها ، شغلته الأجناس البديعية التى كثَّفها فى شعره ، بل بنى على أساسها شعره ، واستطاع أن يخلق مزاوجة فنية هادئة بين الموروث والحضارى ، فاستوعبت صوره الفنية منطق الحياة العباسية كما ظل على صلته الوثيقة بالموروث استيعابا وتجديدا وإضافة وابتكاراً .

على أن مدرسة البديع العباسية لم تكن لتنشأ من فراغ ، بل بدت قائمة على أصول وثوابت قديمة ، فقد وجد البديع فى شعر القدماء ، ولكن بصورة عفوية ، كما تنبه إلى ذلك ابن المعتز ، أما حين يقصد به - أى البديع - إلى الزخرف وكثافة الزركشة والزينة اللفظية فقد تحوّل الأمر إلى اتجاه آخر يحكى جوانب من تأثير حضارة المرحلة على شعرائها ، ممن راحوا يبحثون دائما عن التجديد سواء منهم الشعراء المولدون أو المحدثون ، لعلهم يشبعون فى أنفسهم رغبة المجدِّد فى أن يضيف ويبتكر ، حتى وإن تعقدت صور الصنعة ، أو بدت منفرة فى بعض الأحيان .

وبهذا المعيار بدأت مدرسة البديع العباسية شابة فتية فى العصر العباسى ، ومن المؤكد أنها كانت تحبو من قبل فى رحاب القدماء ، دون أن يشغلهم أمر التكثيف أو التعقد ، أو محاولة تجاوز الآخرين تحت وهم أن كل شىء قد قيل ، أو ما ترك الأول للآخر شيئا ، فبات من الضرورى إيجاد مناطق مبتكرة أصّلت لها المدرسة الجديدة فى ظلال روادها الكبار .

والحق أن مسلماً لم يفسد شعره بالبديع كما اتُّهم من قبل بعض القدماء (ابن المعتز مثلا) ، فقد استطاع الرجل أن يوظفه فى خدمة توصيل تجاربه ، دون حجب لرؤاه الفنية ، بل - على العكس من ذلك - فربما أدّى البديع دورا مهما فى تعميق الصورة الفنية لديه ، وإبراز دلالاتها على المستويات الجمالية أو الاجتماعية أو العقلية أو الحضارية .

وفى تصوُّرى أن مسلما - بهذا الشكل - قد مثَّل الخط المكمل لتيار مدرسة «عبيد الشعر» الجاهلية ، حيث يقف الشاعر أمام إبداعه أكثر من مرة ، قد يبدو عفويا فى أولاها ، ولكنه صانِع بعد ذلك ، يتعمق مواد الصنعة ، ويعيد النظر فى تقويمها ، إلى أن تستقيم الخطى بين يديه ، فيرضى عنها ، ليخرجها لجمهوره شكلا جديدا متميزاً .

وإذا جاز لنا الاعتراف بدور مسلم زعيما لمدرسة البديع العباسية منذ أحالها إلى «مدرسة فنية» وصنعة مركبة فمن الطبيعى أن نتعرّف على امتداد المدرسة من لدن تلاميذه النجباء ممن ساروا على منهجه وطوروه وأضافوا إليه من معطيات التجديد العصرى ، وحس الحضارة إلى جانب ما عمقوه من مصادر الفكر وجداول الثقافة التى أحالوا منها جوانب إلى اقتحام الفن الشعرى فازداد عمقا وتصويرا على المستوى البديعى .

من هنا مثّل أبو تمام «الدّور الثانى» من مدرسة البديع العباسية ، ولكنه تجاوز أستاذه بكثير منذ أحال فنّ الشعر العربى إلى نموذج بديعى رفيع المستوى ، جعله عرضة لمزيد من الاتهام بالغموض والتعقيد واتهام شعره بالصعوبة والكلفة(٩) .

على أن تبرير الموقف يبدو واضحا إن اعترفنا بعمق ثقافة أبى تمام نفسه من جانب ، ثم إصراره على تطويع مصطلحات العلوم فى خدمة الشعر بمنطقه العقلى الصارم من جانب ثان . ومن هنا لعب أبو تمام دوراً خطيراً فى تحويل مسار نهر الشعر العربى فى سياق الصنعة البديعية التى ابتكر فيها «نوافر الأضداد» حتى نسبت إليه فتجاوز المنطقة الطباقية ، أو المقابلات المعنوية ، أو التصويرية التى ربما تلمسناها فى أشعار المرحلة الأولى للمدرسة إلى المنظور الجديد الذى عرف به من نوافر الأضداد هذه .

ومعروف أن أبا تمام قد لاقى عنتاً شديداً ، وواجه اتهامات من بعض نقاد عصره ممّن لم يستوعبوا فنه ، أو صعب عليهم هضمه بحكم المغالاة فى حداثته ، وتجاوز النماذج التصويرية المتعارف عليها ، فبدت الأحكام حوله على درجة من القسوة ، ولكنها كانت تنم عن قصور واضح لدى النقاد اللغويين ممن طلبوا الوضوح والبساطة ، وبيان العلاقة بين أطراف الصور ؛ الأمر الذى لم يحرص عليه أبو تمام نفسه حرصه الدائم على التجديد والابتكار باعتباره حداثياً متميزا فى جيله ، فكان له فضل الإضافة ، وكان لبعض النقاد فضل إنصافه كما صنع أبو بكر

الصولى فى الاتجاه المضاد للآمدي الذى حرص على الانتصاف للبحترى على حساب أبى تمام ، حتى وإن أورد من ذلك شيئاً بين ثنايا سطورة تلميحاً لا تصريحاً .

ثم تشهد مدرسة البديع العباسية دورها الثالث حين يجمع «عبد الله بن المعتز» بين التنظير لها وبين التطبيق ، وهو ما نستكشفه من خلال مؤلفه المشهور «كتاب البديع» على ما فيه من تجاوز فى امتداد المصطلح إلى أنواع غير بديعية ، ثم من خلال ديوانه الذى ازدحم بالمواد البديعية ، ولكن بشكل أخفَّ كثيرا مما تجلى فى إبداع أبى تمام ، ربما لأن ثقافته العقلية لم ترق إلى مستواه ، وربما لأنه آثر – نظريا – ألا يقحم العلوم فى حقل الإبداع الشعرى ، وربما بسبب من الأمرين معاً(١٠) .

وشُغل ابن المعتز بالبحث فى الأصول البديعية التى آثر استقراءها عبر رحلة الموروث العربى ، حيث أدرك أن البديع لم يكن جديدا على ساحة الشعر العربى ، بل مثّل تحولا خاصا فى الحياة العباسية حين أكثر منه الشعراء فى عصره ، فزينوا به أشعارهم تحت مسمى التجديد ، وتحت ضغوط الحياة المتحضرة حيث مالوا إلى التعقيد فيه حين تكثّروا منه ، وبالغوا فى توظيفه على نحو ما صنع مسلم ، ثم أبو تمام من وجهة نظر ابن المعتز على وجه التحديد .

وتستمر المرحلة العباسية لتبلغ ذراها فى الدور البديعى الرابع ذلك الذى تجلّى منه جانب فى ابداع أبى الطيب وشعراء القرن الرابع (أبو فراس ، الشريف الرضى) حيث بدا الاستخدام البديعى عند المتنبى دالا على قدر واضح من الاستقرار والنضج الفنى ، وكأن الشاعر قد مال إلى مراجعة ما هو موروث معمق وما هو حضارى ملموح ، وأفاد – أيما إفادة – من جهود أسلافه حتى طوّر المدرسة حين جعلها حلقة وسطى بين الاستغراق فى معطيات الصنعة البديعية بما يرضى المجددين ، وبين الوقوف على أفضل ما فى الموروث ، فجمع بذلك بين إرضاء وجدانه التراثى وبين إشباع حاجات نقاده ومتطلب المرحلة المعيشة .

من هنا اصطنع المتنبى ازدواجية هادئة جمعت بين السلم التصويرى والبديعى فى مرحلة النضج والاكتمال للقصيدة العربية ، حيث اختلطت أصوات البادية والحاضرة فى ذاكرته ، والتقى الفكر القديم مع الجديد فى صورة هادئة كشفها السياق اللغوى للمتنبى ، ودعمتها الصياغات التصويرية التى حقق من خلالها إضافة جديدة متميزة للمدرسة البديعية .

ولم ينته المطاف عند المتنبى ، فقد شهد القرن الخامس امتداداً آخر بدا أكثر تعقيدا حتى تجاوز كل المراحل السابقة منذ جنح أبو العلاء إلى منهجه الخاص فى تعقيد الشعر العربى عبر لزومياته ودرعياته ، وغيرها من إبداعاته الشعرية الفلسفية التى حار القدماء فى أمره وأمرها حين أطلقوا عليه شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء ، وعندئذ بدت المدرسة العلائية تتويجا للمدرسة البديعية التى شهدنا امتدادها موزعا على امتداد الفترة بين القرنين الثانى والخامس الهجريين ، والتى ملنا إلى ربطها بمدرسة الصنعة الجاهلية ، مما يفسر لنا الطبيعة النوعية لمسيرة المدارس الأدبية على مدار سبعة قرون من الزمان على الأقل ، بدت موزعة بين الشفاهية والكتابية فيما قبل مرحلة التدوين وما بعدها .

(٣)

فإن توقفنا عند الموضوع المشترك الذى شغل به أصحاب الاتجاهات الفنية وجدنا - أيضا - خيطا جامعا بين خطاهم ، ومقاربا لأفكارهم ، ويظل رابطا بين معارك العرب فى الجاهلية وما بعدها منذ كان الشعر ملحمتهم الكبرى حين تحول إلى الأنشودة القومية الكاشفة عن جوهر الهوية القبلية من خلال حروبهم الدامية ، وإذا بالامتداد يتجلى فى شعر المغازى والفتوح الإسلامية ، مما جمعته كتب السيرة النبوية بين ثناياها ، ثم استمر فى فترات الفتن ، فكشف أبعادها منذ حروب الردة ، إلى فتنة مقتل عثمان ، إلى صراعات على ومعاوية ، إلى معارك الدولة الأموية مع الثوار والمتمردين على الحكم من شيعة وخوارج وزبيريين ، إلى بداية معترك الروميات الذى مثّل امتداداً لتلك المدرسة الحماسية التى حكمها نغم متشابه ، وحرّك مسيرتها صوت الحروب ، فكان الصراع على الثغور الشمالية بين العرب والروم جامعا لخط شعرى متقارب النغم بين الأقطاب الكبار ، مما نتلمس منه فصولا فى روميات مسلم بن الوليد ، ثم روميات أبى تمام والبحترى ، ثم روميات المتنبى وأبى فراس والشريف الرضى ، فكانت المدرسة ممتدة امتداد مدرسة الصنعة الشعرية بهذا العمق الذى جدّد مسارها على مدار حركة التاريخ العباسى[11].

ولا أدل على هذا القاسم المشترك من مزاحمة بعض الشعراء الكبار للمؤرخين ، ومحاولة اقتحام عالمهم منذ شغل أعلامهم بتصانيف الحماسات (حماسة أبى تمام ، حماسة البحترى ، حماسة ابن الشجرى ، الحماسة البصرية) أو الوحشيات أو النقائض ؛ الأمر الذى عكس طبيعة الحس التراثى الذى دفع بالشعراء

دفعاً إلى استدعاء القديم ، وانتقاء الحربى منه ، لتمتد حلقات المدرسة الفنية على مدار حركة التاريخ العربى لا تعرف الانقطاع أو التوقف . وعلى هذا النحو تتكشف لنا طبائع العلاقات فى مسار الشعر العربى منذ شفاهية الأداء والتلقى ، إلى كتابية كل منهما ، حتى بات من المؤكد أن ما جمع فى صدور الناس عبر المراحل الشفاهية ظل مدونا فى تلك الصدور تتناقله الأجيال إلى أن حظى بالتدوين فى أزهى عصور الثقافة العربية عبر «دار الحكمة» التى جمعت علوم العرب والعجم وضمت بين جدرانها كبار المصنفين والرواة والمدونين وجامعى الشعر ، فكانت مرحلة التسجيل لعلوم الأوائل وإبداعاتهم ، ومعها ارتقت حركة الترجمة التى عدت نافذة حضارية جديدة أطل منها العرب على أمم الدنيا من حولهم .

هوامـــش :

١ - لمزيد من الاستقراء لطبيعة هذه القسمة الحربية يراجع كتاب «دراسات فى الشعر الجاهلى» للدكتور يوسف خليف ، وكذا مقدمة كتاب «الروائع من الأدب العربى» جـ١ العصر الجاهلى وفى دراسات أخرى حول شعر العصر تجلّت ظاهرة القسمة الفنية بين أصحاب المقطعات وأصحاب الطوال ، أو نظرية الرجز ، أو مدرسة الطبع ومدرسة الصنعة .

٢ - ومن الطريف أن الدكتور طه حسين قد اعترف بامتداد هذه المدرسة مما أسهم - بدوره - فى هدم نظرية الانتحال التى تبناها ، وقد شغلت دراسات كثيرة بتبنى هذه المدرسة الفنية تحليلا وتوصيفا لقيمها وثوابتها وتطورها على نحو ما سار عليه الدكتور شوقى ضيف فى «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى» ، وكذا فى دراسته حول «العصر الجاهلى» .

٣ - وثمة بون شاسع بين اعتبار الكتابة ظاهرة حيوية مرتبطة بضرورات الحياة اليومية فى صكوك تجارية أو كتابة دَيْن أو صلح أو صحيفة معاهدة أو حلف ، مع صعوبة موادها وأدواتها بين جلود الإبل أو سعف النخيل أو اللخاف أو العظام أو غيرها ، فرق كبير بين هذا المستوى وبين الصورة الحضارية التى تعرف تدوين الكتب والأوراق والأحبار وأن تعرف مدارس الكتابة وتدوين الشعر على غرار ما عرفته دار الحكمة أيام الرشيد ثم المأمون ، حيث شاعت المكتبات العامة والخاصة ، ودونت علوم الأوائل وترجمت علوم غير العرب إلى العربية .

٤ - على أن الفصل بين الطبع والصنع من حيث استخدام التشبيهات أو الاستعارات قد يبدو أمراً مبالغا فيه إلا إذا أخذنا بمنطق تغليب أى من النمطين على صور المرحلة من حيث السهولة والوضوح والبساطة ، بما قد يشى بالبدايات المبكرة قبل مراحل التعقيد والتراكيب التصويرية لدى صناع الشعر.

٥ - من المؤكد هنا أن القدماء قد أدركوا خطر الرواية الشفاهية منذ قال شاعرهم:

فلأهدينّ مع الرياح قصيدة	منى مغلغلة إلى القعقاع
ترد المياه فما تزال غريبة	فى القوم بين تمثل وسماع

حيث بدا التمثل والسماع أساسا لحفظ القصيدة وتداولها بين القوم ، ومع عصر التدوين اختلف الأمر منذ وجدت مدارس الرواة ممن تعددت مدارسهم واتجاهاتهم ، وتنوعت درجة الثقة فى كل منهم ، كما تنوعت رحلاتهم حتى خرجوا علينا بمصنفاتهم الموثقة بين معلقات حماد ، ومفضليات الضبى وأصمعيات الأصمعى ، وجمهرة القرشى وغيرها .

٦ – وهذا يفسر لنا سبب حبس عمر – رضى الله عنه – للحطيئة لتورطه فى إحياء العصبيات القبلية ، وانتهاك الأعراض ، مما استدعى تأديبه من قبل خليفة المسلمين ، حتى إذا ما اعتذر عن موقفه وصوّر حال أبنائه واستعطف الخليفة أخرجه من سجنه شريطة ألا يعود إلى هجاء القوم وكأنما اشترى منه أعراض المسلمين .

٧ – تراجع تصانيف مدرستى مكة والمدينة فى كتاب (الشعر الأموى : دراسة فى البيئات) للدكتور يوسف خليف .

٨ – الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد للدكتور عبد الله التطاوى ، لمزيد من التفاصيل حول مستويات صنعته البديعية وعلاقتها بالمعالجة التصويرية .

٩ – مصادر الفكر فى شعر أبى تمام للمؤلف أيضا ، حيث طرحت القضية بمزيد من العمق والتفصيل .

١٠ – يراجع كتاب «البديع» لعبد الله بن المعتز ، لتأمل رصده للسياق التاريخى للبديع عند العرب ، ثم منهج تحوله عند شعراء الحداثة العباسية .

١١ – تاريخ العرب والروم (ت فازيلييف) ترجمة د. محمد عبد الهادى شعيرة حيث تناول عرضا مفصلا لبعض الروميات وتوقف عند كشف جوهر العلاقة بينها وبين المادة التاريخية .

البُعد الثالث

جوانب سالبة في

منعطف الإبداع والنقد القديم

يرمي الحوار فى هذا الاتجاه بالتحديد إلى محاولة إعادة طرح بعض الرؤى النقدية التى قدم بها العهد ، وكثر حولها الجدل حتى أصبحت ثوابت - أو قريباً من ذلك - منذ راحت أصداؤها تتردد مراراً فى معترك الدرس الأدبى ، حتى بدت وكأنها مسلمات نقدية مطلقة ، أو كأنها بديهيات تبنى على أساس منها الأحكام دون إطالة تفكير فى مناقشة أو ضرورة مراجعة ، أو محاولة إعادة نظر أو تأمُّل جديد .

ونظرا لتعدد مستويات تلك الرؤى ، واعترافا بظهورها وتجلّيها كان مرمى هذا الحوار - أساسا - قصداً إلى رصدها والتنبيه لمدلولها ، والإشارة إلى أبعادها ، درءاً لاستمرارية منطق التسليم المطلق ، أو - من جانب آخر - وفقا لتأكيد هذا الاقتناع إن وجدت من السند النقدى ما يزيدها رسوخاً دون زحزحة عن مواضعها، أو تخل عن تواجدها وثباتها .

(١) حول خصوصية الإبداع في المقدمة الطللية

ولعل الرؤى الأولى تزج بنا إلى منعطف البناء الفنى للقصيدة العربية القديمة ، وما كثر ترديده حولها من التسليم بانتشار المقدمة الطللية وشيوعها كما لو كانت المقدمة الوحيدة التى تعاورها الشعراء ، وكأنهم ساروا على منهاجها ، طبقا لقواعد محددة لم يحد عنها كبارهم أو صغارهم على النحو الذى قرّره ابن قتيبة فى «شعره وشعرائه» مسلّمة نقدية منذ حدّد موقف مقصدّ القصيد - على حد تعبيره- فى ابتدائه بالطلل وما له من مساحات ممتدة إلى عالم الغزل ، وذلك لقربه - أى الغزل - من النفوس ، وإسهامه فى تهيئة المتلقى - نفسيا - لأن يتلقى القصيدة ، وبناء على مثل هذا الطرح المتكرر حول الاعتراف بصدارة المقدمة الطللية لقصيدة المدح برزت المقدمة ، وكثرت من حولها شروط النقاد ، وكثرت حواراتهم حول تفسيرهم لمقدماتها ، كما لو كانت النسق الوحيد الذى تواطأ عليه الشعراء الكبار دون إمكانية التنازل عنه بحال [١].

والحق أن الطلل شاع وانتشر على ألسنة كثير من الشعراء منذ العصر الجاهلى، ولكنه لم يكن النمط الوحيد المتمكن من مساحة القصيدة العربية القديمة على هذا النحو الذى أقرته كثرة من الدرسات الأدبية ، ذلك أن فضاء النص

الشعرى قد استوعب أشكالا متباينة تولد بعضها من الطلل ذاته ، وجاء بعضها بمنأىً عنه ، صحيح أن محاوره – أى الطلل – ظلّت محددة بعالم المرأة والشاعر والمكان ، ولكن ثمة مرونة وقعت بين شعرائه بعيداً عن حتمية الوقوف أو ضرورة البكاء أو منطق الاستيقاف على غرار ما شغل به القدماء حين سجّلوا إعجابهم بامرئ القيس باعتباره من أوائل المبرزين فى هذا الاتجاه بصفة خاصة (٢) . ذلك أن بكائية امرئ القيس الطللية – فى صورتها الدقيقة – لم تكن سوى موقف فردى له باعتباره شاعراً يحكى شخصه ويصور إحدى تجاربه ، صحيح أنه أحال إلى نظائرها لدى منْ قبله ، ولكن الإحالة التى لم تجد – حقيقة – لدينا يقيناً ، خاصة حين يصعب إمكانية تعرفنا على ابن خذام هذا الذى أشار إليه على وجه الدقة ، ومن ثم أصبحت لغة (قفا نبك) – على شيوعها بين شعراء الطلل – بمثابة سمت خاص مبكر لامرئ القيس ، فإن تجاوزه إلى سواه فما نظنه قد ارتقى حتى يصبح القاعدة الوحيدة التى يتعاورها الشعراء دون غيرها ؛ الأمر الذى يكشفه موقف بعض شعراء المعلقات أنفسهم منذ سار كل منهم فى اتجاه شبه فردى ، حيث بدا لكل شاعر منهم طلله الخاص منذ تجلّت له رؤيته الذاتية التى عكسها من خلاله ، فكان الأمر لدى طرفة بن العبد – مثلاً – ماثلا فى المرأة والمكان دون وقوف أو بكاء منذ صدع بقوله فى مطلع معلقته (٣) :

لخولةَ أطلال ببرقة ثَهْمَد تلوحُ كباقى الوَشْم فى ظاهر اليد

وفى نفس المسار – أو قريباً منه – كانت رؤية زهير فى مطلعه دون نحيب أو بكاء ، ودون استبكاء أو استيقاف ، وإن لم يخل المشهد من وقوفه متأملا يتفرس المكان ، ويستوحى ما يمليه عليه عالم الذكريات (٤) :

أمنْ أمّ أوْفَى دمْنةٌ لَمْ تكلّم بحومانة الدرّاج فالمتثلّم ؟

صحيح أن بيتاً وقع فى معلقة طرفة قد يشى ببكائه ، ولكنه البيت الذى ظل مثار جدل فى تصنيفه ضمن أى من المعلقتين : ألامرئ القيس هو أم لطرفة ابن العبد ؟ ، والأرجح أنه لامرئ القيس وروايته لامية :

وقوفاً بها صحبى على مطيّهم يقولون لا تهلك أسىً وتجمّلِ

ودليل ذلك ما أردفه من إجهاشه بالبكاء ، وكأن المعنى يتنامى لديه انفعاليا ويتواصل شعوريّا ، والصورة تتكامل عنده وتتجلى ملامحها(٥) :

وإن شفائى عبرةٌ مهراقةٌ فهلْ عند رسم دارسٍ من مُعَوّل ؟!

فإن شئنا استقراء بقية المعلقات زادت تجليات الصورة من خلالها، وبدت دلالات الموقف أكثر قابلية للإقناع ، حيث بدت رؤية لبيد بن ربيعة من زاوية مختلفة كان فيها تركيزه على المكان دون سواه ، وكأنما اختط الشاعر لنفسه واقعا جغرافياً يستوعب طلله فى مطلعه(٦) :

عَفَـت الديارُ محـــلها فمُقـــامها　　بمنىً تأبّد غـــولُها فرجـــامها

فمـــدافع الريّان عُـــرّىَ رَسْـمُها　　خلقا كما ضَمِنَ الوحيَّ سلامُها

وكذلك كان لعنترة بن شداد موقفه التراثى الخاص ، خاصة إذا اعتددنا بالقياسات المميزة له ، وإن جنح إلى الاعتراف بأن الشعراء قد سبقوه إليها ، فلم يبق الأول للآخر شيئاً (بمنطق القدماء)(٧) ، فسجّل فى مطلعه موقفه النفسى فى صياغة استفهامية دالة وكاشفة عما دهمه من أرق وتمزق وقلق(٨) :

هل غادر الشـــعراءُ من متردّم ؟　　أم هل عرفتُ الدارَ بعد توهُّم ؟

وقد يقترب أيضاً من هذا المساق ما ردده النابغة الذبيانى فى خطابه للديار، وحواره معها ، وذكر صاحبتها من منظور حزنه وتصوير مأساته لما أصابها به الزمن من ملامح العفاء وقسمات الامّحاء :

يادار مـــية بالعـــلياء فالســـند　　أقوت وطال عليها سالفُ الأبد (٩)

كما ظل للأعشى – أيضاً – تمُيزه فى مشهد الوداع الذى استوقفه ، منذ راح يستصرخ القوم ، ويستنفر الرفاق لعل الركب يتوقف ، ولعل الرحلة لا تتم ، ولعل الزمن يتجاوب معه ، فيقول مجردا من ذاته ذاتاً أخرى يتحاور معها حين يقول فى مطلع معلقته :

ودّع هريرةَ إنّ الرّكْبَ مرتحـلُ　　وهل تُطيق وداعاً أيُّها الرجُل؟(١٠)

ولا شك أن لعمرو بن كلثوم فى هذا الصدد دوراً آخر بدا فيه متفرداً بين شعراء المعلقات منذ أحال الموقف إلى مشهد خمرى صريح استهل به معلقته ، وإن لم يخل من عنصر المرأة حتى وإن كانت ساقية الخمر :

ألا هُبّى بصحـنك فاصـبحينا　　ولا تُبقى خمـــور الأندرينـــا(١١)

ففى مجمل المطالع الطللية تتجلى أمامنا المفارقات بين شعرائها من منظورَين : زاوية البكاء ، وزاوية الوقوف على الأطلال فى ذاتها ، فهى – أى المقدمات – ليست فى كل الأحوال مقدمات باكية ، ولا هى باطراد مقدمات

الوقوف على الطلل ، بقدر ما تبدو مشبعة بصيغ أو حوارات نفسية عميقة الدلالة تبدو كاشفة عن مواقف فردية يحكيها منطق التفرد والتمايز لدى كلٍّ من شعرائها على حدة ، فإن بقى لهم من سمة مشتركة فشىء يتبدى من خلال الإلحاح الظاهر على ذكر أعلام النساء بين : «خولة» طرفة و «عبلة» عنترة ، و«هريرة» الأعشى ، و«أسماء» الحارث ، و«مية» النابغة ، و«أم أوفى» زهير ، مما يشى بضرورة ربط الطلل بصاحبته ارتباطه – بالضرورة – بعالم الشاعر ذاته ، ثم ارتباطه – بالتبعية – بالمكان محوراً آخر ، إذ ربما التقى فيه شعراؤه حول صيغ العطف بين الأماكن، والتشبث بتعددها – فى كثير من الأحيان – على غرار ما وقع من «سقط اللوى» و «الدخول» و «حومل» «فتوضح» «فالمقراة» (عند امرئ القيس) ، و «برقة ثهمد» عند طرفة ، و«العلياء» «فالسند» عند النابغة ، و«منى» و «مدافع الريان» عند لبيد ، و«حومانة الدراج» «فالمتثلم» عند زهير . . . وغيرها ، فهنا تبرز نقاط الالتقاء حول تلك المحاور الثلاثية باعتبارها جزءاً من كلٍّ تتبلور فيه طبيعة التجربة ، وتتكشف جوانبها لدى الشاعر القديم ، فهو الالتقاء الجدلى المتوقع بين الشاعر وبين موضوعه ، وهو التفاعل المرتقب بينهما تأثراً وتأثيرا ، كل ما هنالك أن الموضوع هنا أصبح قسمة مشتركة بين المرأة والمكان ، وهو المشهد المنتظر الذى تغرينا به بساطة موقف الشاعر الجاهلى إزاء الصحراء ولوحات الرحيل والتنقل، مما يدفع إلى التوقف عند المكان باعتباره مثيرا لذكريات بعيدة عاشها فيه زمانا قبل رحيل القوم على غرار ذلك النحو الذى صوره – مثلا – إلحاح عنترة على تحية الديار :

يا دارَ عبلةَ بالجواء تكلّمى ... وعمى صباحا دار عبلة واسْلَمى

وهو ما دفع بشاعر حكيم مثل زهير لأن يتوقف طويلا ليتفرس فى أعماق الأثر ويعكس دلالاته بعد مرور أعوام طوال :

وقفتُ بها من بعد عشرين حجّةً ... فلأياعرفتُ الدارَ بعد تَوهُّم

أثافىَّ سُفعاً فى معرَّس مرجل ... ونُؤْيا كجذم الحوض لم يتثلم

وربما أدرك الشاعر بفطرته البسيطة واستعداده الفطرى وخبرته البدائية التلقائية أن تلك الأثافى ربما كانت أقوى ما بقى أمامه من موجودات شاهداً على الماضى ، فهى التى قاومت الزمن لتظل شاهداً على ما مضى منه ، وهو ذات القياس النفسى الذى ألحَّ عليه الشعراء ، فكان للصخر عندهم معنى خاص أيضاً منذ قال الشاعر متمنياً أن يكون صخراً :

ما أطيب العيش لو أن الفتَى حجرٌ ... تنبو الحوادث عنه وهو مملول

وهو نفس الصخر الذى اتخذ منه طرفة موضع اعتباره فى أطروحة الموت التى رآه من خلالها أيضاً (أى الصخر) :

ترىَ جـثوتّين من تراب عليهــما   صفائحُ صمٌ من صفيح منضد

وهو نفس الامتداد الذى شهدته الصخرة حتى فى عصور الحضارة على غرار ما وقع حين توقف عندها أبو الطيب ، فبدا حائراً حول موقفه فى هجائيته المشهورة لكافور الإخشيدى :

أصخرةٌ أنا ؟ مالى لا تُحركـــنى   هذى المدام ولا هذى الأغاريد ؟[١٢]

من هنا بدا التشابه مرتهنا بما أملته البيئة من طبائع ظروفها القاسية على أبنائها ، ومنهم – بالطبع – أولئك الشعراء ، حيث بدت قادرة على الكشف عن محاور اللقاء بينهم ، وإن شئنا المزيد من التفسير فهم نتاج العصر الواحد، وأصواتهم صدى لملابسات قريبة متشابهة ، مما قد يشى بواقعية هذا التقارب، ويسهل إمكانية وقوعه بين الشعراء دونما حاجة إلى حتمية البكاء ، ولا ضرورة الوقوف التى رأيناها خاصة ببعض من الشعراء دون غيرهم، وإن مال فريق من ذلك الغير إلى الاستعانة بالرفيق أحيانا – رفيق واحد – فى مشهد الظعينة ، لا فى مشهد الطلل على غرار ما سجله قول زهير :

تبصّر خليلى هل ترىَ من ظعائنٍ   تحمّلن بالعلياء من فوق جرثم ؟

صحيح أن مسألة الرفقة كانت جزءاً لا يكاد يتجزأ من بقية مقومات الواقع الجاهلى، بل ربما تعكس أمل الجاهلى فى تجاوز المفازة المخيفة التى أفزعتهم أفراداً وجماعات ، ولكن منطق الرفقة – أيضاً – لم يكن بمثابة القاعدة المطروحة عبر كل مقومات الطلل ، فما كان من «عوجا على الطلل المحيل» ، «قفا نبك» ظل لغة مشتركة عند أفراد منهم بما لا يرقى إلى حد الشيوع والانتشار ، أو السيطرة المطلقة ، أو أن يصبح قاعدة الحركة الحتمية الوحيدة أمام شاعر الطلل ، فهناك الكثير من المواقف المغايرة على المستويات الفردية للشعراء والتجارب . من هنا بدت مشاهد الأطلال فى حاجة إلى إعادة تأمُّل لأبعادها بما يقيس ما تشابه منها والتقى عليه الشعراء ، وما تنافر منها وانقسموا حوله ، وبين ما تفرّد به كل شاعر فى عالمه الخاص حتى صار كل طلل كاشفا بذاته عن موقف فردى مميز لصاحبه ، دون أن يظل مجرد تقليد ثابت يفقد الشاعر فيه ذاتيته ، أو أن يدخل ضمن نسيج الموروثات الجماعية ، فإن بقى منه شىء قابل للتقليد فربما ارتبط

بالرواية الشفاهية التى اعتمد عليها شعراء العصر مما أوحى للراوية لأن يتأثر - بالضرورة - بما يرويه لسلفه أو قرنائه ، فيصدر عن نظير له ، وحتى مع هذا التأثر فهو يظل ممثلا لموقفه الفردى ؛ سواء من خلال زحام المادة المشتركة التى مال إليها ، أو حتى من خلال خصوصيات الصورة التى طرحها من منطلق إبداعه الفردى وابتكاره الخاص ، ومن هنا فقد ظلم أبو نواس عبر حركته التجديدية فى العصر العباسى شاعر الطلل القديم حين جعله موضعا لسخريته وتهكمه لوقوفه على الأطلال يوم أن قال النواسى :

قُل لمن يبكـــى على رَبْع درس   واقفـــاً ماضــرَّ لو كان جـلس !

فما كان الوقوف هو السمت الوحيد للتعامل مع الأطلال ، فإن وُجد فلدى بعض شعرائه وليس كل شعرائه ، كذلك كان منطق ابن المعتز فى استنكاره منطق الوقوف حين ضمن قوله أشطراً لامرئ القيس ، وهذا هو الفرق بين شعوبية أبى نواس وما تمخضت عنه من فوضى فى تعميم الأحكام وبين انضباط ابن المعتز فى تخصيص الموقف حين قال :

خليلىَّ باللّه اقعدا نصطـــبح بلا   (قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل)

ويارِبَّ لا تُســـقط ولا تنبت الحيا   (بسقط اللوى بين الدخول فحومل)

ولكن ديار اللهو يارِبَّ فاســـقها   ودلَّ عـلى خضرائها كل جـدول

وكذلك كان الحال مع صيغ البكاء التى توقف عندها أبو نواس متخذاً منها رمزاً لغباء العربى القديم ، ومؤشراً من مؤشرات تخلفه حين قال :

عاج الشـقىّ على رسْمٍ يُســائله   وعُجْتُ أسألُ عن خمارة البلد

يبكى على طلل الماضين من أسد   لا درّ درُّك قُلْ لى مَنْ بنو أسد ؟

وإذا به يستبدل بها - أى بالأطلال - بكائيات أخرى تتعلق بخمرياته وحانات سكره ورفاقه :

فـــتلك أبكى ولا أبكــى لمــنزلة   لأهل عنــها وللجــيران مُرْتَحل

وهكذا كانت رؤية القدماء للطلل فى حاجة إلى مزيد من التحديد والتحليل توقفا به عند الحدود الفاصلة التى تعلقت بفروسية كل شاعر على حدة ، دون العكوف - بهذا الشكل العام - عند بكاء الأطلال أو استيفاف الرفاق ، أو حتى فى مناداة الصاحبين والاستعانة بهما ، مما قد يدفع إلى تفسيرات مغرقة فى رمزيتها

قد تتجاوز كثيرا بساطة انعكاسات الحياة الجاهلية على نفوس شعرائها من خلال ممارساتهم للواقع المعيش من جانب ، وكذا من خلال ما اعتادوه من رواية الشعر، والتأثر بما سجلته المرويات فى خواطرهم من جانب آخر .

(٢) حول سلبيات الإبداع فى النقيضة الأموية

لا شك أن فترات تاريخية بعينها قد شهدت ضروبا من التجديد ، سواء ما طرح منها على مستوى خصوبة الإبداع وإجادة النظم ، أو ما أعلن منها نظريا على ألسنة دعاتها مما يجعلها فى حاجة إلى توصيف دقيق لما دلت عليه من الموجب أو السالب فى حركة تاريخنا الأدبى .

ولا شك أيضاً أن شعراء النقائض الأموية قد صاغوا لنا فنا جديدا من حيث الوظيفة والتوجُّه العام شهد مولده الفعلى مع عصر بنى أمية ، وتم وأده مع نهايته، فلم يشهد امتدادا يذكر فى غضون العصر العباسى ، وكذا لم تكن له بدايات واضحة بنفس العمق الأدائى أو الوظيفى من قبل . صحيح أن ثمة نقائض وقعت فى عصر الجاهلية على ندرة مؤكدة من مثل ما حدث بين الحصين بن الحمام المرى وبشر بن أبى خازم الأسدى وغيرهما ، ولكنها لندرتها ولعدم تميزها تظل مجرد قصائد أو مقطوعات أدخل فى باب الهجاء بصورته المعهودة منها إلى باب النقائض بالمعنى الاصطلاحى الذى شهده ذلك الفن فى العصر الأموى تحديداً ، وصحيح أيضاً أن عصر صدر الإسلام قد شهد محاولات هجائية على ألسنة أقطاب شعراء مكة وكبار شعراء المدينة مما يحكى جانبا من قصة الحرب بين معسكرى الوثنية والتوحيدية ، ولكنها ظلت – أيضاً – دائرة فى نطاق الهجائية القبلية الممتدة لدى شعراء مكة بحكم استمرار وثنيتهم ، كما ظلت شاخصة فى إطار من المقطعات المرتجلة ردا عليهم خلال معسكر شعراء المدينة على نحو ما كان من حسان بن ثابت الأنصارى – رضى الله عنه – فى رده على أبى سفيان بن الحارث ، وكذا ما كان من مواقف لعبد الله بن رواحة وكعب بن مالك الأنصارى ردا على هجائيات عبد الله بن الزبعرى وكعب بن الأشرف اليهودى وضرار بن الخطاب الفهرى وغيرهم ، حيث ظلت الهجائية قائمة على بدء ورد بصورة غير منظمة لم ترتق إلى دلالة المستوى الاصطلاحى الذى آل إليه أمرها على النحو الذى شهدته فى العصر الأموى . فمع مطالع ذلك العصر ، ومع سطوة المعترك السياسى الشرس ، ومع شيوع تيارات الصراع بين الأحزاب والخلافة الحاكمة زادت حاجة الخلافة إلى توظيف شعراء النقائض لديها للقيام بمهمة سياسية جد خطيرة كان

هدفها الأول أن تصرف عن تلك الأحزاب أنصارها ، لعلها تضمن للخلافة الأموية استمرارها فى فروع البيت الحاكم فحسب . من هنا كان توصيف النقيضة بمثابة موقف جديد مميز للحياة الفنية الجديدة ، ومن هنا - أيضا -سارت فى اتجاه واضح من واقع التخصص الإقليمى على مستوى المدن العراقية الكبرى (البصرة والكوفة) فى ظلال الأسواق الأدبية التى أنشئت لها خصيصا فى «المربد» و«الكناسة» ، وربما لم يكن من قبيل المصادفة أن تتحول هاتان المدينتان إلى سوقين أدبيين للشاعرين المتناقضين ، خاصة إذا لاحظنا أن شعراء النقائض الكبار فى العراق هم أنفسهم شعراء المدح الكبار فى دمشق ، ولعل من المفارقات الغريبة أن يصبح شاعر الخليفة (المادح) هو نفسه شاعر النقيضة (الهجاء) ولا تكاد تزول المفارقة إلا إذا ربطنا الظاهرة الفنية بتشابه - بل حتى بتوحُّد - منطق الأداء الوظيفى للشاعر فى أى من الإقليمين ، ففى مدائحه الشامية نجد الشاعر ينتصر للخلافة ويدعو للخليفة ، ويتهم بقية الأحزاب بالضلال والكفر ، تسليما فى شعره بأن الخلافة كانت قدراً إلهيًا لبنى أمية ، بل حتى للخليفة الحاكم منهم وحده ، وهى الصيغة التى التف حولها شعراء الخلافة من ناحية، وتقبلها منهم الخلفاء وأثابوهم عليها ، وشجعوهم على إذاعتها بين الرعية من ناحية أخرى من مثل ذلك قول جرير :

ذو العرش قدَّر أن تكون خليفة ... مُلّكْتَ فاعْلُ على المنابر واسلم

أو قوله فى حوار آخر وفى نفس المسار :

اللـه قدَّر أن تكون خليفة ... والله ليس ما قضى تبديلُ

أو قول الأخطل فى تكفير الأحزاب المعارضة :

وتستبين لأقوام ضلالتهم ... ويستقيم الذى فى خده صَعَرٌ

ومن هنا بدأ الشعراء ينصرفون إلى تصوير الخليفة - دائما - فى سياق تعبير مقدس(١٦) ، فهو (خليفة لله) وله حق الشفاعة للمسلمين بحكم الاختيار أو منطق التفويض الإلهى (يستسقى به المطر) ، فتحول الحكم من خلالهم - أى الشعراء - ومن خلال خلفائهم من البيت السفيانى أو المروانى الحاكم إلى أنظمة كسروية وراثية استبدادية ، بدا فيها الخليفة سلطان الله على الأرض، أو هو ظل الله على الأرض، مما بدا منبت الصلة بالخلافة الإسلامية الصحيحة من حيث الأصول والمقومات المعروفة لها منذ طرح أمرها للشورى بين المسلمين يوم السقيفة بعد وفاة نبى الأمة ﷺ.

فى ظل هذا الضرب من الدعاية المصطنعة للخلافة ومجالات الترويج لأحقية الخلفاء بها دون سواهم من علويين أو زبيريين أو حتى من عامة المسلمين بدأ معترك النقائض رحلة الرواج الفنى فى المدينتين الكُبْرَيَيْن (البصرة والكوفة) ، وهو اختيار بدا موافقا للمعيار السياسى دون سواه ، باعتبار ما فى المدينتين من صور الغليان والتمرد والرفض الحزبى ، ففى البصرة تمركزت فرق الخوارج ، وفى الكوفة كان تمركز فرق الشيعة وخلاياها السرية ، وكان للخلافة أن تتريث فى تأمل فكرة القضاء على أنصار أى من الحزبين ، أو - على الأقل - صرف الجمهور عن التفكير فى نظرية أى منهما ، أو حتى الترويج لها ، خشية الانضمام الحزبى إلى أى منها ، أو حتى الدخول ضمن تيار الصراع والرفض لمنطق الخلافة الحاكمة ذاته ، وهنا يبدو معترك النقائض بين الفحول الكبار وكأنما كشف عن دوافعهم الحقيقية لأن يتناقضوا فى ساحات تلك الأسواق الكبرى على الرغم مما قد يربط بين الشاعرَيْن المتناقضين أساساً من علاقات الصداقة والود ، أو حتى من أواصر النسب القبلى الموحد على نحو ما روى تاريخيا من أمر الفرزدق وجرير التميميَيْن ، ولكنه كان الحرص على تلبية رغبة الخلافة لأن يوظِّف أكبر مادحيها فى باب النقيضة ، مما يضمن لها انشغال الناس بمتابعة المعترك الفنى والقبلى ، مما قد يسهم فى صرفهم عن خوض المعترك السياسى الحقيقى قدر الإمكان .

وربما تحقق للخلافة الأموية بعض من مآربها منذ شدَّ الفحول رحالهم إلى الأسواق الأدبية ، ونظموا ما نظموه هناك من ديوان النقائض الضخم ، واتسعت دائرة المعترك حتى احتوت الفحول من كبار مادحى الخلافة فى دمشق ، وهو ما يسترعى انتباهنا حين نتأمل منه عدة زوايا تتعلق بسلبيات هذا الفن ومبدعيه وجامعيه ومصنِّفيه على السواء :

أولاً : من غير المصادفة فى عصر التخصص الفنى الدقيق أن يتحول شاعر المدحة الأموية إلى شاعر نقيضة ، فمن الطبيعى أن يوجد لديه ما يشغله من أمر الشهرة المبتغاة ورغد العيش المرتقب فى بلاط الخلافة الحاكمة . فما كان له أن يتوجه إلى أسواق النقائض إلا استكمالاً لدوره المزدوج لصالح الخلافة بين دعاية لها فى دمشق ، وبين تمزيق لأنصار خصومها فى مناطق الغليان السياسى فى أعماق العراق .

ثانياً : أن معترك النقائض إنما وقع بين شعراء عرب تعصبوا لعروبتهم تعصُّب الدولة الأموية ذاتها لعروبتها ، وكان من الممكن للخلافة أن توقف تيار

تلك المعارك الأخلاقية الهابطة التى داروا فى فلكها ، على غرار ما أوقفه الفاروق – رضى الله عنه – يوم أن حبس الحطيئة حفاظاً على الأعراض ، أو حماية للدولة من إعادة النعرة القبلية وإحياء العصبيات الجاهلية ، وكأنما اشترى منه أعراض المسلمين ، فإذا بالأعراض والعصبيات تستعيد سيرتها الأولى لتمثل المحاور الكبرى التى دارت حولها النقيضة ، وكأنما بدت المصالح السياسية العليا للخلافة وقد دفعت بالخلفاء دفعاً إلى التزام الصمت ، أو اصطناع شيء من التغافل عن مسالك شعرائها الكبار ، طالما اطمأنوا من وراء حركتهم إلى إمكانية إسكات أصوات المعارضة وتشتيت الأنصار من حولها ، وصرفهم عن المشاركة فيها .

ثالثاً : أن معركة النقائض الكبرى لم تستوعب شعراء أعاجم على مدار ذلك العصر ، بل – على العكس من ذلك – فقد لفظتهم حين حاولوا المشاركة – مجرد المشاركة – فيها على غرار ما وقع من محاولة بشار لأن يهجو جريرا ، فلم يرد عليه جرير تحقيرا له لمجرد أنه مولى للعرب (١٧) ، ويروى أن بشارا قد حملها فى نفسه ، وطالما ردّدها قائلاً : لو ردّ علىّ جرير لكنت أشعر الإنس والجن ، ولكن جريرا اكتفى من الأمر حين بلغه هجاء بشار إياه بقوله :

وهل جُعل القوادم كالذنابىّ ... وهل جعل الموالى كالصميم ؟

وكأنما وجه جرير الضربة القاضية إلى بشار وقرنائه من الموالى بمثل هذا القول فى الصميم ، فكانت – بالفعل – فى الصميم !

ولو أن معركة الشعوبية قد بدأت فى هذا العصر لشارك بشار فى باب النقائض بلسانه الحاد وهجائه الشرس(١٨) ، ولكن الموالى عجزوا عن القيام بدور يذكر فى حركة الشعر ، وأُسكتوا قهراً وإذلالاً بحكم افتقادهم الانتماء إلى العروبة فى عصر عدّهم مجرد جزء من الفئ الذى منّ به الله على العرب ، فاحتقروا وعاشوا مرحلة من الإحساس بالدونية . يعانون صورا من الكبت وأنماطاً من الاضطهاد حتى تضخمت لديهم عقدة «النقص» على نحو ما تحكيه قصة إسماعيل ابن يسار النسائى أمام هشام بن عبد الملك بن مراون ، وكان قد أوقع به العقاب لمجرد أنه يفتخر بعنصره الفارسى ويذكّر العرب بما كان من وأد بناتهم فى الجاهلية(١٩) .

رابعاً : أن شعراء النقائض الذين تخصصوا فى المدح وتصوير فضائل الممدوحين قد تنكروا لكل صور تلك الفضائل التى تبنّوها فى دمشق ، وكانوا دعاة لها فى شخوص الخلفاء ، ليصوروا كل المثالب ومشاهد القبح الأخلاقى فى زحام

نقائضهم التى تجاوزت كل مساحات الحس الإنسانى الكريم ، وكأنما تجاهلوا - عن عمد - ما وقع من امتداد الهجاء فى عصر صدر الإسلام(٢٠) ، ليقفزوا قفزاً ، وليعودوا القهقرى إلى حس الجاهلية الوثنى ، بل زادوا عليه ما أضافوه فى ظل انتكاستهم الأخلاقية الخطيرة ، منذ أحالوا المرأة إلى وسيلة للإقحام فى النقيضة : المرأة الأم ، والزوجة ،والأخت ، والابنة ، على نحو ما وقع من أمر الفرزدق وجرير والأخطل والراعى النميرى وغسان السليطى وغيرهم ، إلى جانب ما عرضوا له من تحقير مصطنع لكل عشائرهم وقبائلهم ، على الرغم من انتهاء أصول بعضهم - كما قلنا - إلى توحُّد النسب على نحو ما كان من صورة كليب ابن يربوع وبنى مجاشع ، والفرعان تميميان فى أصل النسب إلى قبيلة تميم .

خامساً : أن شعراء النقائض لم يقدموا جديدا - حقيقية - فى حقل الفن الشعرى إلا ما بدا منها مرهوناً بتلك السلبيات التى رصدوها وأدانوا من خلالها عصرهم . أما قضية الشكل الفنى المعلق بوحدة الأوزان والقوافى فما نحسبها - فى جوهرها وشكلها الدقيق - إلا امتداداً لسوابقها فى فن الهجاء ، وإن لم ينتظم أقطابه بهذه الصورة التى شهدتها الأسواق الأدبية الكبرى كظاهرة مميزة للعصر والبيئة، وكان يمكن لتلك الأسواق أن تكون امتداداً رائعاً لدور قديم لعبته أسواق الأدب القرشية فى «عكاظ» و «مجنة» و «ذى المجاز» ، ولكنها تحولت - تحت منطلق التوظيف الجديد - إلى مجالات أكثر رحابة لتعرية تاريخ القبائل والوقوف عند المثالب بشكل مفتعل لمجرد انتصار الشاعر على خصمه فحسب ، دون أن يراعى إلاًّ ولاذمة فى عروبة نسبه أو إسلامية خلقه ، أو رفعة مسلكه على المستوى الحضارى .

سادساً : أن شعراء النقائض كانوا أقرب فحول العصر إلى إحياء أقبح ماطواه شعراء الجيل السابق من موروث شعراء الجاهلية القدامى ، مما ضمن دواوينهم نماذج فجّة من صور القدماء ، وجعل شعرهم أقرب إلى نفوس مجموعة من الرواة من نمط خاص ، ولنا أن نتأمل - مثلاً - موقف أبى عبيدة معمّر بن المثنى وقد جمع نقائض جرير والفرزدق فبدا محكوما فى موقفه بدور الراوية الثقة الذى لم يشأ أن يتخلى عن دقته وأمانته ، ولكنها كانت الأمانة الموجّهة إلى رصد كل ما صدر عن الشاعرين من فحش وتجاوزات أخلاقية ؛ الأمر الذى قد يدفع إلى ضرورة تأمل أبى عبيدة نفسه بوصفه مولى من الفرس نسباً ، ويهودى العقيدة ديانة فى أجداده ، فلعل فارسيته ويهوديته القديمة كانتا من وراء أمانته الموجّهة التى نال بها من العرب فى عصر المد الشعوبى نيلا ، امتد إلى نيله من

المسلمين فى عصر الزنادقة والمجان وكثرة المخمورين والسكارى .

ويبقى السؤال الأخير ، ولماذا لم تستمر النقائض بهذه الصورة ، أو تشهد تطوراً فى العصر العباسى طالما أشبعت فى نفوس الشعوبيين هذا التشفى من العرب؟ وكأن الإجابة ما زالت تفترض أن أطراف المعركة قد انتهت إلى غير تكافؤ واضح ، فقد اتسعت صولة شعراء الفرس ، ومالت الكفة راجحة فى صالحهم على حساب العناصر العربية ، فإن جنحوا إلى هجاء العرب رأينا صمت الخلفاء ، ربما من قبيل المهادنة المؤقتة ، وعلى أحسن الفروض فمن قبيل المجاملة والاعتراف لهم بالفضل بناء على دورهم القيادى فى الثورة العباسية ، وفى أسوأ الأحوال تبدو انطلاقا من استمرارية التوجُّس والخوف منهم ، ولا أدلَّ على ذلك من موقف الخليفة المهدى من بشار حين بلغته بائيته التى ألهب بها ظهور العرب ، وأهدر كثيراً من مكانة حضارتهم ، وهبط بهم فى موازين التاريخ قائلاً :

هل من رسول مخبر عنى جميع العرب
من كان حيا منهم ومن ثوى فى الترب:
بأننى ذو حسب عالٍ على ذى الحسب

فما كان من المهدى إلا أن قال له : وماذا بعد يا أبا معاذ (٢١) !

فإلى هذا الحد كان تخاذل الخلفاء فى تبنى قضايا عروبتهم ، وإليه – أيضاً– كان صمتهم إزاء تجرُّؤ الموالى على العرب حتى رفضوا مبدأ المساواة ، ولو صنع الخلفاء غير ذلك ما ارتقى شأن شعراء البرامكة الذين نافسوا شعراء القصر الحاكم ذاته ، بل ربما نافسوا أنفسهم فى قسمة داخلية حين جمعوا بين دورهم كشعراء للبرامكة وشعراء للخلفاء العباسيين .

وعلى هذا النحو تكشفت بعض سلبيات النقيضة الأموية مما يبدو دافعا لإعادة قراءتها ومراجعة محتواها ودلالاتها ، أما على مستوى الأداء الفنى والصياغة الجمالية فلا يخفى دورها فى إثراء المعجم الشعرى من خلال واقع جديد متخصص كشف – بالتأكيد – بعضاً من إيقاع العصر على ألسنة كبار فحوله ، كما مثلت النقيضة محاور كاشفة عن جانب من تاريخ الأمويين وطبائع صراعات الدولة ، وهو ما أفاضت فى تناوله بالتحليل الدراسات الأدبية المعلقة بالعصر بعامة، أو بالنقيضة الأموية بخاصة ، بما لا يستوجب إعادة عرضه هنا إلا أن يكون حواراً معاداً لا معنى له ، ولا جدوى من ورائه ، وهو ما يحسن تجاوزه فى

الدرس الأدبى .

ولعل شعراء النقائض قد أسهموا – وإن لم يدركوا حقيقة ذلك – بأطروحاتهم الطوال فى إيجاد مادة جاهزة أمام شعراء الشعوبية الكبار أيضاً على مدار الأعصر العباسية ، فما كان بشار أو أبو نواس أو المتوكلى الليثى أو غيرهم ليجد صعوبة فى النيل من العصبية العربية دون حرج أو استحياء ، إذ يكفيه أن يطلع على ديوان النقائض أو يراجع ما ثقفه منه ليجد من افتراءات الشعراء العرب ما يشوه تاريخهم، ولتستوقفه عند ذاك أسوأ ما فى نقائضهم ، ومنها صورهم المزرية التى ألصقها كل منهم بقوم الآخر ، حتى بدا ديوان النقائض بمثابة المعجم المعد أمام أقطاب الشعوبية منذ تحول الصراع القبلى إلى صراع عنصرى مذهبى بين العرب والفرس ، ولعل توافر هذا المعجم قد سهل لمعسكر الشعوبية مهمة التقاط الأنفاس مع مطالع العصر منذ تنفس أعلامه الصعداء ونالوا حريتهم كاملة ، ثم تضخم شأن الصوت الشعوبى كلما توغلنا فى الحياة العباسية ، وكأنهم – أى فريق الشعوبية – لم يتوقفوا إلا حين تصدّى لهم فريق من كبار الكتاب فى القرن الثالث الهجرى على غرار ما كان من الجاحظ وابن قتيبة ، إلى أن جاء القرن الرابع بالمتنبى عبر منظوماته المختلفة فى مناهضة الأعاجم وإعادة صياغة قضية العروبة فى شكل منظومة قومية جديدة غيرت من مسار الشعوبية ، وأوقفت دعاواها وغلواءها ، وسفّهت مفترياتها التى تمادت فى غيّها على مدار رحلة حياة الجيل السابق عليه .

(٣) سلبيات بعض دعاوى التجديد

ثمة فروق مبدئية مؤكدة إذا تعلق الأمر بمصطلحات دعاوى التجديد ، أو منطق صياغة الحركة التجديدية ، أو ما سمى بالثورة الفنية بالمفهوم الحقيقى لأى منها . ذلك أن إيقاع الحياة فى أى من عصور الأدب من حقه أن ينعكس فى حركة فكر المجتمع ، وبالتالى فى حركته الأدبية بشكل تلقائى له أهميته ، وله أيضاً تأثيره فى درس حركة المجتمع ذاته .

من هذا المنطق يصبح ضروريا أن نسلم للشاعر المجدد بحقه فى التغيير والإضافة وفى فتح مجالات الابتكار وإظهار القدرات الفردية فى إبداعه شكلا ومحتوى .

ولعل شاعراً من شعراء التجديد لم يعلن تمرده وثورته ورفضه كما فعل أبو نواس على المستوى النظرى ، منذ أن أخذ على عاتقه الدعوة المكررة إلى ضرورة رفض الطلل ، والتمرد على مقدماته ، والخروج من دائرة الانغلاق حوله إلى عالم

فسيح من واقع خمرياته ومجونه مع رفاقه وندمائه فى زحام حاناتها ومجالسها ، بل حتى فى تحويل الأديرة إلى حانات للخمور وملتقى للندماء ومنتديات لعربدة السكارى وعبث المخمورين .

من هذه الزاوية كانت بداية التمرد الفنى عند أبى نواس مصبوغة بمنطق سلوكه الاجتماعى والأخلاقى وصادرة عنه ، وربما كان من حقه - شاعراً - أن يصدق مع نفسه ، وأن يحكى شخصه ، وأن يعكس تجاربه الخاصة كما يشاء ، ولكن ما بالنا بحركته التجديدية وقد مالت إلى تصوير كراهيته الشديدة للعرب جميعاً لا الطلل وحده ، فما كان الطلل لديه إلا رمزاً من رموز العروبة التى كرهها وأبغض أهلها ، وما كانت مطالبته بالثورة عليه إلا مشوبة بثورته على كل ما هو عربى وقديم ترشيحا لإعادة معالم حضارة فارس القديمة شفاء لنفسه وإشباعا لحسه الشعوبى ونزعته العنصرية الجامحة(٢٢) .

من هنا كان اتهامه للعربى القديم - صاحب الطلل - بالتخلف والشقاء ووصمه إياه بالتعاسة والغباء ، ثم كان وصفه له بالتخلف فى مدارج الحضارة ، مما دفعه إلى السعى الحثيث وراء القبائل العربية قاصداً إلى ضرورة تجهيلها وتنكير مكانتها وتسفيه وجودها سخرية وتهكما واستخفافا ، فإذا بالطلل يتحول لديه إلى منظور قبلى يهجم عليه وعلى أهله كلما استطاع إلى ذلك سبيلا : (وتكرار الشاعر هنا ضرورة) :

عاج الشقى على رسم يسائله ... وعُجْتُ أسأل عن خمارة البلد

يبكى على طلل الماضين من أسد ... لا درّ درُّك قل لى : من بنو أسد؟!

ومن تميمٌ؟ ومن قَيسٌ ولفُّهما؟ ... ليس الأعاريب عند الله من أحد (٢٣)

إلى مثل قوله :

صفة الطلول بلاغةُ القدم ... فاجعل صفاتك لابنة الكَرْم

ومع العرب ومن خلالهم طال حوار أبى نواس بشكل كاشف - أيضاً - عن مزيد من تهكمه وسخريته وسخطه عليهم وتحقيره لهم عبر ماضيهم الذى طالما نظروا إليه وفاخروا به (٢٤) :

دع الأطلال تسفيها الجنوب ... وتبكى عهد جدَّتها الخطوب

وخلِّ لراكب الوجناء أرضاً ... تخُبُّ بها النجيبة والنجيب

ولا تأخذ عن الأعراب لهواً ... ولا عيشاً فعيشهُم جديب

بلاد نبتُـــها عُشَـــرٌ وطَـــلحٌ   وأكـثرُ صـيدها ضَـبُعٌ وذيبُ
فأين البدو من إيوان كســـرى ؟   وأين مـــن الميـــادين الزروب ؟!

وشواهد الديوان كثيرة كثرة شعر الرجل خاصة فى هذا السياق ، وهى تؤكد – بشتى تفاصيلها – طبيعة التوجه الخاص لأبى نواس فى حركته ومسار دعوته المتكررة إلى رفض الطلل بما يشى بعدم صدق دوافعه الفنية إليه بقدر ما ينبئ عن طبيعة دوافعه السياسية التى تفوح منها رائحة الشعوبية البغيضة الكارهة لكل ما هو قديم فى مقابل انتصاره المطلق لكل ما هو فارسى وجديد(٢٥).

هنا يسقط الشرط الأول لإمكانية ادعاء نجاح الحركة التجديدية ، تلك التى يجب أن تصدر خالصة لوجه الفن ، وأن يتم إعلانها باسمه ، وألا يشوبها شائبة الصدور عن عداء سياسى أو موقف عنصرى فحسب ، بل أن يكون هو الأساس والأصل ! ، دليل ذلك أن النواسى نفسه قد ظهر إلى جانب شعراء كبار أسهموا فى إثراء الحركة الأدبية دون تورُّط صريح فى مثل شعوبيته ، كما كان الأمر مع مسلم ابن الوليد حين أحال تجديده إلى الفن البديعى الجديد يضيف من خلاله ويبتكر ويؤصل دون ظهور تلك الشوائب فى مسار دعوته التجديدية ، فكان إماما لمدرسة البديع العباسية على الرغم من فارسيته، وهنا يأتى المعيار الثانى لنجاح الحركة من عدمه مرهونا بمدى استمراريتها بعد موت صاحبها ، فهل استمرت مدرسة أبى نواس أم أنها انتهت بموته ؟ إن حركة الرجل قد أسفرت عن غير امتداد من خلال تلاميذ له أو حواريين التفوا حوله ، وهو ما يضعها على طرف مناقض تماما لمثل ما صنعه مسلم حين أصَّل لمدرسة البديع فى دورها الأول الذى أسند إليه فيه ريادته ، لتجد من بعده امتداداً طيباً لدى تلميذه النابه أبى تمام ولتستمر فى امتداد دورها الثالث لتجد تأصيلا نظريا واعياً عند ابن المعتز(٢٦) ، إلى أن تصل إلى ذروة نضجها واكتمالها فى شعر أبى الطيب، ثم تترك لها أصداء وبصمات لا تنسى فى شعر المعرى، فأى امتداد هذا لحركة التجديد الحقيقية ؟ وأى انقطاع – بذلك الشكل– شهدته دعوة أبى نواس لما صدرت عنه من زيف فنى أكثر من أى اعتبار مزعوم آخر ؟

أمر آخر (ثانيا) يستحق التأمل حول مدى جدة الثورة النواسية على المستوى الفعلى – وهل كان صاحبها – فعلا – رائداً من رواد التجديد حين تنكب طريق الموروث وتمرد على رموزه ، وأعلن ثورته على أهله ، أم أن السوابق قديمة تنتهى إلى إسناد فضل أولية التجديد إلى غيره ، بمعنى آخر هل كان أبو نواس أول من رفض مقدمة الأطلال؟ أو أول من حاز قصب السبق فى التمرد عليها ؟

لعل العودة إلى التراث تطرح الإجابة عن عمق التراث ذاته ، وبالتحديد من خلال أولى حركات التجديد التى استوعبتها القصيدة العربية القديمة منذ عصر الجاهلية المبكر ، سواء من واقع ما نظمه الشعراء من قصائد بلا مقدمات ، أو ما نظمه فريق منهم من مقدمات غير طللية بين غزل - ظعينة - تشبيب - نسيب - شكوى الدهر - شكوى الشيب ، ذكريات الشباب ..... إلخ .

فما كان الأمر كله معلقا بالطلل ، وما جاء طللاً منها لم يكن ليمثل قاعدة ، فقد ظهرت مدرسة الصعاليك الذين شغلهم شعر المقطوعات ، فإن مالوا إلى القصائد فمن خلال مقدمات فى الفروسية ، وحوارات مع الزوجات للإقناع بضرورة الخروج ، أو حتمية الغزو أو حتى مواجهة الموت ، وإن جاءت مقدمات غزلية فى مساق منعطف جديد محوره الزوجة أيضا ، فإن مالت إلى الطيف فمن منظور متصعلك يختلف - فى طبيعته النوعية - عن لوحات أبناء القبائل وأطيافهم على النهج التقليدى الذى صوره القبليون[٢٧] .

ومع هذا فقد جاءت المقدمة التى عرف بها أبو نواس مقدمة لمعلقة عمرو ابن كلثوم الجاهلية[٢٨] ، مما يشى بأن الحركة التجديدية كان لها ذلك الرصيد القديم بذلك التنوع ، فلم يزد دور أبى نواس على أن يكون مجرد صورة مشوهة معادة ومنقولة أو مكررة من دعاوى قديمة لها أصالتها ، ولها - أيضاً - جذورها التاريخية الضاربة فى أعماق الزمن قبل الصوت النواسى الذى تضخم حتى أغرق الشاعر إلى أذنيه فى حوارات شعوبية حادت عن الجادة إذا ما قيست بالمطلب الفنى الصريح للتجديد .

لم يكن أبو نواس - إذاً - هو أول من طالب بتغيير مقدمات الأطلال ، أو حتى التحول إلى الخمريات بدائل لها ، ولم يكن هو البادئ الأول بالتجديد ، وحتى أصحاب الأطلال أنفسهم قد أدركوا - كما رأينا - اللاجدوى من وراء الطلل إلا أن يظل مجرد مثير صناعى لذكريات قديمة فحسب ، على نحو ما صوره قول عنترة الجاهلى نفسه :

هل غادر الشعراء من متردم ... أم هل عرفت الدار بعد توهم ؟

أو قول امرئ القيس أيضاً :

وإن شفائى عبرة مهراقة ... فهل عند رسم دارس من معول ؟!

وهو نفس الإدراك الذى وجد امتداداً طبيعيا وقويا عند شعراء الحضارة العباسية بعيداً عن الانخراط فى سلك الحس الشعوبى ، أو التورط فى مشكلاته ، أو

الصدور عن دوافعه على غرار ما مر بنا من تضمين ابن المعتز لأشطر لامرئ القيس ضمن رفضه للطلل .

وعند غير ابن المعتز تمتد ظاهرة التجديد باعتباره مطلبا حيويا يضمن مسايرة إيقاع العصر ، ويسوغ الصدور عنه ، وإلاّ عُدّ الشاعر مستعبدا من قبل ذلك التراث بما قد يدعو إلى اتهامه بالتخاذل والعجز عن ملاحقة تيارات المعاصرة مما يحسب عليه أكثر مما يحسب له .

ومعيار «ثالث» يكشف سلبيات الدعوة النواسية التى اصطدم صاحبها بالموروث صراحةً دون أن يضع حداً واضحا لتمرده ، فإذا به يقع فى تناقض صارخ بين ما دعا إليه نظريا وبين ما وقع فيه تطبيقا فى ثنايا إبداعه ، والمفترض فى صاحب حركة التجديد أن يكون أوْلى الناس وأولهم التزاما بكل مقولاته التى طالما صدر عنها وآمن بها ، وطالبهم بالتسليم بها معه ، فإن وقع فى تناقض – أى تناقض – أدان نفسه وأهان حركته ، وأفقدها مصداقيتها وشكّك فى امتدادها ، فإن مال إلى رفض الطلل التزم بدعواه نظرا ونظما ، ومع هذا فما وجدنا أبا نواس يفتتح مدائحه – مثلا – بإحدى خمرياته ، بل ظل فى منطقة خمرياته يخاطب رفاقه بمنطقه الخاص بمعزل عن النموذج القديم باعتبار القصيدة خمرية كاملة لاعلاقة لها بموضوعات أخرى[٣٠] ، فإن نظم فى المدح لم يكد يتخلص – نهائيا– من سطوة المقدمة الطللية ، ولا حتى من مشاهد الرحيل ، فإذا به يناجى الأطلال ويحدثنا عن الناقة على نحو من قوله[٣١] :

يا دارُ مافعلت بك الأيامُ	ضامتك والأيام ليس تضامُ
وتجشّمت بى هولَ كل تنوفةٍ	هوجاءَ فيها جرأة إقدامُ
تذر المطى وراءَها فكأنها	صفٌ تقدّمهن وهْىَ إمام

وإذا به يطرح صورة من رحلته إلى الأمين ووقوفه على أعتابه :

وإذا المطىُّ بنا بلغن محمدا	فظهورهن على الرجال حرام
قرّبننا من خير من وطئَ الحصى	فلها علينا حرمة وذمام

وكان يجدر به أن يكون مجددا بحق فلا يجنح إلى توظيف مالا يقنع به أياً كانت ضغوط الموضوع أو بريق سلطان الخلافة ، أو حتى انتظار ما كان ينتظره من العطايا والهبات ، مما أوقعه فى تناقض ظاهر بين الطبيعة النوعية لدعواه النظرية ، وبين مناطق حواراته التطبيقية التى لم يبرأ فيها من تصوير مشاهد الطلل على غرار ما استهل به مدحته للخصيب فى مصر[٣١]:

أجـارةَ بَيْـتَـيْنَا أبوك غـيُـورُ ... وميسور ما يُرْجَى لديك عسيرُ

ولا زال التناقض مهيمنا على الحركة النواسية بما يعكس تخبط صاحبها بين قوله :

يا ربع شغلك ، إنى عنك فى شُغل ... لا ناقتى فيك؛ لو تدرى ولا جملى

وشبيهه :

لا تبكِ ليلى ولا تطرب إلى هند ... واشرب على الورد من حمراءَ كالورد

ونقيضه فى قوله :

أُعِرْ شعرك الأطلال والمنزلَ القفرا ... فقد طالما أزرى به نعتُك الخَمْرا

دعانى إلى نعت الطلول مُسلَّط ... تضيقُ ذراعى أن أردَّ له أمرا

فسمعاً أميرَ المؤمنين وطاعة ... وإن كنت قد جشمتنى مركباً وعراً

ولعله قارب هنا بشاراً فى مراوغته المشهورة مع الخليفة المهدى حين قال بشار:

إن الخليفةَ قد أبَى ... وإذا أبى شيئا أبيتُه

والله ربِّ محمد ... ما إن قصدتُ ولا نويتُه

ثم معيار «رابع» يصور سلبية الحركة النواسية التى اصطدم صاحبها بصخرة التراث فما استطاع أن يحطمها ، وكأنما بدا بمنطق الأعشى الجاهلى وقد انسحب على موقفه :

كنَاطحٍ صخرةٍ يوماً ليُوهنها ... فلم يُضِرْها وأوْهَى قرنَه الوَعْلُ !

فقد حمل الشاعر معوله فبدا ضعيفاً فى ضرباته منذ خابت آماله فما وجد لدعوته امتداداً من بعده ، وماتحولت إلى مدرسة كما كان الحال مع مدارس الفكر الحداثى واتجاهات المولَّدين التى قادها مسلم بن الوليد ، ثم أكملها أبو تمام ثم جاء تلاميذه من بعده سواء من سار منهم على منهاجه ، أو انشق عليه كما نرى فى اتجاه البحترى المحافظ ، ثم كان اتجاه المتنبى الذى بلغ بالقصيدة ما بلغه من صور النضج والاكتمال فى القرن الرابع ، وكأنما ظل الصوت النواسى – على الرغم من علوه فى جيله –هزيلا باهتا إذا ما قيس بحركات المجددين بحق . فلم

يجد من الأصداء ما يحمى الحركة أو يضمن لها بقاءً ، ولا حتى وجدت لها أنصارا يوجهونها إلى حيث يريد ، فكان اندثارها مع موته مؤشرا من مؤشرات ضعفها ، وكذلك يكون الأمر حين يرتهن بدوافعه إليها ، والتى عرضنا لها من منطق الشعوبية والبغض الدفين للعرب ، ثم ما كان من توقفها عند حجمها الطبيعى باعتبارها إحدى حلقات التمرد ، دون أن تكون أولاها ، خاصة إذا تبينًا لها نظائر كانت وليدة العصر الجاهلى ذاته ، وبالضرورة تغيرت إيقاعات الشعر طبقا لإيقاعات الحياة الجديدة التى فتح مجالها شعر الغزوات وشعر الفتوح الإسلامية ، فاختفت منها مقدمة الأطلال - إلى حد بعيد - لتستعيد سيرتها الأولى على ألسنة فحول الإحياء الأموى إشباعا لحاجات فى أنفسهم حول مراجعة الموروث وقياسات الفحولة فحسب ، وبذا ظل التراث مهيمنا على أبى نواس حتى فى أوج ثورته وقمة إعلان تمرده ، فظل تشبثه به شاهدا على فشل دعواه التجديد فيه إلا أن توضع فى حجمها الطبيعى فى سياق حركات التجديد الأخرى التى سبقتها أو التى عاصرتها، أو حتى التى لحقت به عبر عصور الأدب العربى المتوالية .

(٤) تجاوزات فى معترك النقد القديم

وتعد الحركة النقدية ضربا من ضروب الكشف عن صيرورة الحركة الأدبية وطبيعة توجهاتها ، وانضباط مساراتها ، حيث تسير فى ركابها وتصدر عنها ، وتعلن باسمها عن معطيات الإبداع وتحول مواده ، وخصوصيات وظائفه ، وطبائع دلالاته ، ومن ثم تتحول الرؤى النقدية إلى منعطف خطير له أهميته فى استكشاف مقومات حركة الأدب موزعة بين مناطق القوة والضعف فى أى من الفترات التاريخية .

وفى رؤانا النقدية لا تشغلنا كثيرا مرحلة النقد الانطباعى التى تنهض على غير أصول واضحة ، أو أسس منهجية مؤكدة على غرار طريقة (أم جندب) فى تفضيل بيتى علقمة الفحل على بيتى امرئ القيس (زوجها) فى وصف الجواد ، ولا فيما شابه ذلك من أحكام طارئة تظل وليدة الاتفعاق أو الحماس فيما قبل عصر المنهجية النقدية المنضبطة . حيث تبدأ المشكلات فى التبلور عبر تيار النقد المنهجى بما يستحق من وقفة تأمُّل من خلال عدة زوايا لعل أهمها :

أولاً : منطق القصور النقدى الذى صدرت عنه بعض مصادرنا التراثية على الرغم من اعتدادنا بها فى ساحات الدرس الأدبى باعتبارها خطىً منهجية تؤصل وتقوم ، وتطرح الآراء ، وتصنف الشعراء وتنقد الشعر ؛ من ذلك ما نجده

من قصور واضح فى تناول أصول التصنيف على غرار ما صنعه محمد بن سلام الجمحى فى طبقات فحول شعرائه حين قصر الفحولة على الجاهليين وامتد بالإسلاميين إلى الأمويين ، بل حصرها فيهم ، وكأنما أسقط المصنّف من اعتباره شريحة كبرى من شرائح الإبداع التى احتفى بها عصر صدر الإسلام ؛ ربما لقناعته بما أصاب الشعر من ضعف فى تلك المرحلة بدليل ما أورده من قول بأن العرب تشاغلوا بالجهاد فشغلوا عن الشعر(٣٢) وهى مقدمة صحيحة ولكن النتيجة تأتى من غير جنسها ، فما شغل العرب عن شعرهم بقدر ما استطاعوا توظيفه فى خدمة قضايا العقيدة ومتابعة حركة الجهاد الإسلامى ، ومواكبة الغزوات الإسلامية، وربما أراد المصنف تأكيد وجهة نظره – تطبيقاً – بما استوقفه من ضعف ادّعاه فى شعر حسان بن ثابت فى الإسلام عما كانت عليه درجة إبداعه فى جاهليته ، مما يستحق المناقشة والرفض أيضاً من واقع دراسة تطور القصيدة – فنيا – فى شعر حسان نفسه(٣٣).

فإن مال إلى التناول الفنى لم تكتمل بين يديه الرؤية ، ولم يستقم الطريق ، فإذا به يصنّف – أحياناً – على أساس فنى ، فيذكر شعر المراثى كما لو كان الرثاء هو باب النظم الوحيد فى الشعر العربى، وكان من الطبيعى أن يستعرض بقية المجالات الفنية التى عرفها شعرنا القديم ، والتى تجلّت منها أمامه صورة متميزة فى العصر الأموى ، على غرار تخصُّص بيئات بعينها فى فنون بعينها ، كما كان الحال فى الغزل الحضارى فى الحجاز ، والبدوى فى بواديه ، والنقائض فى العراق والشعر السياسى فى العراق والشام ، وشعر المدح فى الشام ، وشعر العصبيات فى خراسان ، وكما برز فى تخصص الشاعر الواحد فى موضوع واحد على غرار غزليات عمر بن أبى ربيعة الحضارية ، وغزليات جميل وكثيّر البدوية ، وسياسيات الكميت فى هاشمياته ، إلى جانب خصوصية المدح والهجاء لدى شعراء الخلافة ، ثم شعراء الأحزاب على تعدُّد نظرياتهم بين زبيرية ابن قيس ، وخارجية الطرماح وقطرى بن الفجاءة وغيرهما . وكأن ابن سلام اقتصر – بناء على ذوقه الخاص – على باب المراثى ليجد فى الخنساء وأبى ذؤيب الهذلى صورة ناضجة من عمق الأداء الفنى فى هذا الموضوع فحسب ، وكأنما شاء المصنف أن يتجاهل بقية الموضوعات التى استوعبتها القصيدة العربية والتى غيبّها عن مصنّفه على الرغم من خطره وأهميته .

وربما امتد مثل هذا القصور ليظهر منه جانب آخر حين وقع الناقد فى تناقض بيّن مع نفسه ، يعكسه خلط الأحكام بين ادعاء نقدى طريف يطرحه فى

مقدمة كتابه ، وبين تجاوز لهذا الادعاء فى ثنايا تطبيقاته على نحو ما نجده عند ابن قتيبة فى «الشعر والشعراء» حيث تحول الرجل إلى ناقد ومؤرخ للأدب معاً ، شغله أمر الشعر كما شغله أمر الشعراء ، وفى أمر الشعر وقع النقاد ضحايا القسمة الصارمة بين اللفظ والمعنى(٣٤) ، حيث راح يبنى عليه تصورات محكومة بالمنطق تجاوز حدود الفن ومقاييسه ، كما طرح مقولته بتجاوز الزمن فى إصدار أحكامه ، إيماناً منه بأن الله لم يقصر العبقرية على زمن دون زمن ، ولا خصّ بها جيلا دون آخر ، وإذا به - لا شعورياً - يميل بهواه إلى القديم - ربما بحكم ثقافته اللغوية - فإذا به يطالب المحدثين بضرورة الوقوف على الشيح والقيصوم بدلا من الورد والآس استنكارا لمواقفهم الحضارية ، وإيقافاً لتيار التجديد إذا ما قصد إلى تجاوز القديم .

ثانياً : جزئية الدرس النقدى القديم ومحدودية التصور فيما أداره النقاد فى كثير من المواقف حول فكرة البيت أو البيتين ، وعدم الوقوف - إلا نادراً - عند القصيدة بوصفها وحدة فنية كلّية يجب أن تتناول من هذا المنطق إذا أريد نقدها تفسيراً أو تحليلا ، ولكن الرؤى النقدية كثيراً ما تجاهلت أخطر متطلبات النقد من تفسير أو تحليل بقدر ما قفز إليه بعض نقادنا من منطق التقويم والمسارعة إلى إصدار الأحكام من منظور انطباعى محض لنراهم يقذفون بتلك الأحكام مشروطة أحيانا على طريقة التفضيل المطلق لامرئ القيس إذا رغب ، والنابغة إذا رهب ، أو الإعجاب بأسبقية الشاعر وتفرُّده فكان امرؤ القيس أول من بكى واستبكى ووقف واستوقف الرفاق(٣٥) .... إلخ .

وربما جاءت الأحكام بنفس الإطلاق والتعميم من خلال انتقاء ماسمى بأحسن بيت قالته العرب فى المدح أو الهجاء أو غيرهما ، وهنا يبدو التجاوز واردا من خلال أحادية النظرة وجزئية المنظور النقدى ، وإغفال رؤية البناء الكلى بسبب الوقوف عند وحدة البيت من جانب ، ثم القصور فى تعميم الحكم بالحسن المطلق أو القبح المطلق من جانب آخر .

وبناء على مثل هذا الطرح راح الشعراء ضحايا قصور الرؤى النقدية التى اجتزأت أبياتهم ، ومزقت قصائدهم دون عكوف على تأمل تجاربهم كاملة فيما بينها من صور الاتساق الانفعالى أو توافر الوحدة الكلية مما كان يحسن أن يكون معياراً أساسيًا لإصدار الأحكام لهم أو عليهم ، وهو ما وقع - بشكل إيجابى - فى قليل من مصادرنا النقدية (٣٦) .

ثالثاً : ذلك الانشغال الدائب بإصدار الأحكام مع كثرة واضحة فى إملاء الشروط وتقعيد القواعد ، والانطلاق من محاولات فرض القيود على المبدع ، وهو تجاوز يبدو مؤكدا لدور الناقد فى تتبعه العدائى لحركة الشعر محملاً إياه بقيوده ومنطقه ورؤاه الخاصة ، على غرار ما نجده – مثلا – من «نقد الشعر» و «قواعد الشعر» و «عيار الشعر» باعتبار دلالة مسميات تلك المصادر ، وميل مؤلفيها إلى ذلك التقعيد ، صحيح أنه يعد مدخلاً منهجياً لمرحلة متميزة تستهدف التأصيل لمدرسة موضوعية فى النقد العربى، ولكنها آتت ثماراً غير طيبة فى كثير من المواقف مما يتبدى منه جانب – أو جوانب – فى تدخل النقاد فى طبيعة الصياغة الفنية بدءا من افتتاح القصائد ، وانتقاء ألفاظ بعينها ، وتجنب سواها ، إلى درجة الإطالة أو الإيجاز فى المقدمات ، إلى الإسراف فى وضع شروط تصوير مشاهد الرحيل ، إلى حسن الخروج ، أو الاقتضاب ، إلى معالجة الموضوع ، إلى الخواتيم وشروطها ؛ الأمر الذى أوجد – بالطبع – رد فعل بدا رافضاً وكارها للنقد عند بعض الشعراء ممن رفضوا الانصياع لتعاليم النقاد ، وآمنوا بحقهم فى صدور الفن عن ذواتهم، دون التزام بأىٍّ من تلك القيود . ولعل الظاهرة ترتد – فى جوهرها – إلى خطر إيمان الناقد نفسه بدور المتلقى – أساساً – قبل انشغاله بدور المبدع ، فكان النقد بلاطيًا فى معظمه ، يخضع – أحيانا – لأذواق الممدوحين ممن أساءوا إلى شعرائهم حتى الكبار منهم إساءة هشام بن الملك بن مروان لذى الرمة ، وإساءة عبد الملك نفسه لجرير لمجرد سوء فهمه لدلالة ضمير الخطاب فى بيت المطلع(٣٧) وامتداداً إلى مقاييس عالم الفحولة الفنية من خلال حاشية الممدوح ورجال النقد ممن التفوا حوله ، فكانت الإجادة فى المديح معياراً أساسياً – إن لم يكن الوحيد – لتلك الفحولة على غرار ما أصاب ذا الرمة من جرائها من فشل فى تسجيل اسمه ضمن قائمة أولئك الفحول الكبار(٣٨).

ثم يمتد الانشغال بالتلقى ليحتل مساحة واسعة يطرح من خلالها ظلاله ، ويهيمن على الأحكام النقدية من جانب ، وتكشفه كثرة الشروط المملاة على الشعراء من جانب آخر ، فإذا بابن قتيبة يتحدث عن مقصد القصيد – كما مر بنا من قبل – وكأنما خرج علينا بقواعد نقدية منضبطة لعملية الإبداع ، وإذا هو لا يتجاوز بنقده قصيدة المدح التى حدد دورها – أصلاً – بمنطق الاحتراف وظاهرة التكسب ، مما دفعه إلى تتبع شعرائها بين مقدمات ، إلى رحلة ، إلى موضوع ، إلى خواتيم ، فكان التلقى شاغله عن النظر إلى الظاهرة الإبداعية فى ذاتها ، وهى أساس العملية الفنية بالتأكيد .

رابعاً : ظهور ذلك القصور الواضح فى ثقافات بعض النقاد ممن عجزوا عن اللّحاق ببعض الشعراء الكبار ، وإن اتخذوا من أنفسهم نقادا لهم وحكاماً على إبداعاتهم ؛ الأمر الذى تجلى منه جانب فى أحكام الآمدى - مثلا - على أبى تمام ، وميله الشديد إلى البحترى زعيم المحافظين - وإن لم يصرح بذلك - مما يقترب من ثقافة الناقد اللغوى ويصدر عنها ، وهو ما ينسحب - أيضاً - على أحكام غيره من اللغويين ممن مالوا إلى اتهام أبى تمام - ظُلماً - بأنه كسر عمود الشعر العربى ، وأنه تجاوز الحد فى الغموض والتعقيد ، حتى لم تعد الصورة مفهومة لدى الجمهور ، وغابت عنها العلاقات المنطقية على نحو ما ادعاه أبو العميثل حين سأله : لماذا لا تقول ما يفهم ؟ وأجابه أبو تمام : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟! وإذا كانت القاعدة تنطلق من ضرورة إلمام الناقد - على الأقل - بقدر من الثقافة يرقى به إلى مستوى الشاعر - موضوع نقده - إن لم يتجاوزه، فإن القصور النقدى يظل وارداً ليشوب تلك الأحكام التى جارت على مشكلة الإبداع حتى لدى الكبار من الشعراء الأعلام ، ثم تمتد المسألة - أحياناً أخرى - إلى حد تجاوز المنطق فى إصدار بعض منها ، كأن يتربص الناقد بالشاعر إن جنح حيناً إلى التصوير العميق أو إعمال ملكة الخيال على غرار ما وقع من هجوم على أبى تمام حين صوّر - تشخيصا - الدهر وماء الملام ، ليهزأ به الناقد فيرسل بالزجاجة ليملأها ليجيب عليه مستشهداً بالنص القرآنى حول تصوير جناح الذل(٣٩).

ويقاس على مثل هذا أيضاً ذلك الانشغال الدائب بإصدار الأحكام وتتبع سقطات الشعراء من منظور لغوى فيه تجاهل واضح للإلمام بطبائع التجارب ، وتجاوز صريح لقياسات الإبداع فى صورتها الكلية لدى الشعراء.

خامساً : تظل جزئية الأحكام والرؤى تلقى بظلالها على بعض منعطفات الحركة النقدية ، فلا تكاد تقدم لنا تصوراً واضحاً لفكرة المدارس الأدبية الممتدة ، والتى تشهد على تواصل حركة الأدب بين أساتذة وتلاميذ ، وهى تشف أيضاً عن تأثر فنى ممتد بين العصور الأدبية ، مما تحكيه - مثلاً - مدارس الصنعة الفنية على غرار ذلك الامتداد التاريخى لمدرسة الصنعة الجاهلية منذ البدايات الأولى التى شهدها عصر التاريخ الأدبى المبكر من لدن الطفيل الغنوى وأوس بن حجر ثم بشامة وزهير ، إلى عصر صدر الإسلام لدى كعب بن زهير والحطيئة ، إلى عصر بنى أمية من خلال جرير والفرزدق وجميل وغيرهم ، فهو امتداد المدرسة - فنيا- بما يفى بالتوقف عند مقوماتها وملامح الصنعة فيها ، والجهد الفنى لدى شعرائها ورواتها بما يستحق التأمُّل على المستوى المنهجى ، ويسترعى الانتباه ويحتاج

التوقف طويلا ، لا أن يشير الناقد إلى الأمر مجرد إشارة عابر سبيل يرى الشعر فيها مجاهدة ومكابدة أو أن يكتفى بالتوقف عند من عرفوا بـ «عبيد الشعر» فحسب، بل الأوقع من ذلك أن تصنف الدراسات النقدية حول تطور خط تلك الصنعة فى سياق تلك المدرسة – تحديدا – مع الوقوف عند الاتجاهات الأخرى المضادة لها بما يكشف الأداء الفنى لدى شعرائها بشكل مختلف عما شهده غيرها من تحول(٤٠).

فإن تجاوزنا أمر الصنعة ومدارسها إلى تشابه التجارب وتوالى خبرات الشعراء وتواصل مواقفهم وجدنا باب السرقات الشعرية وقد فتح على مصراعيه من نفس المنظور الجزئى مع كثرة الجدل حول وحدة البيت وجزئية الصورة ، وكان يحسن استكمال الموقف بتتبع مدارس شعرية من خلال وحدة خط التجارب التى صدر عنها شعراؤها على غرار ما كان من شعراء «الروميات» الذين شهدت الأعصر العباسية امتدادهم منذ مسلم بن الوليد إلى أبى تمام إلى البحترى إلى المتنبى والشريف الرضى وأبى فراس الحمدانى ، ليتحول الأمر إلى درس نقدى واعٍ لطبائع تلك التجارب ، وما بينها من مشابهات أو مفارقات لعلها تغير شيئاً من مجرى النظرية النقدية حول تجربة الشاعر فى باب المدح أو الحماسة ؛ خاصة إذا تأملنا باب التصنيف فى الحماسات وما كان فيه من مزاحمة الشعراء للمصنفين والمؤلفين فى تلك المراحل بما سجلوه من اختياراتهم الفنية ضمن باب الحماسات أيضاً .

وكما كانت أيضاً الإشارة – مجرد إشارة – إلى مدرسة الصنعة كان الموقف مع الروميات وتجاهل أصول امتدادها عبر جذور إسلامية قديمة تبدأ فى عصر صدر الإسلام منذ تشكلت مدرسة المدينة المنورة تتبنى قضايا العقيدة ، وتحكى جانباً من قصة صراع الإسلام مع معسكر الشرك ، ليستمر المعترك ممتدا بين المسلمين والروم ، ولتشهد المعركة امتدادها بين المسلمين والصليبيين بعد ذلك فى فترة الحروب الصليبية .

سادساً : الاكتفاء النقدى بالعرض والمباشرة والتناول السريع للأحكام دون غوص وراء العلل والأسباب والمبررات الكاشفة عن توازى خطى الموروث والتجديد ، أو تأمل طبيعة الخط المنهجى عند المحافظين والمجددين ، وكذلك محاولة تتبع التيارات الفنية المتميزة ، لماذا تطورت أو توقفت على غرار ما أصاب النقائض – مثلا – من توقف بعد العصر الأموى، وكذلك تيارات الغزل العذرى

التى لم نجد لها إلا تأثيراً باهتاً لدى العباس بن الأحنف فى العصر العباسى . فإذا بالاتجاهات النقدية تشيح بوجهها عن مسار الظواهر الأدبية التى أثرت فى تحول مجرى نهر الشعر العربى ومثلت فترات لها أهميتها وخطرها مما قد يطرح أمامنا أبعاداً مهمة فى تتبع معارضات الشعراء وتواصل حديثهم مع قديمهم ، مع استمرار خصوصية تجربة الشاعر وتميُّزه ، ومع احتفاظه بحرارة موقفه إلى جانب إعجابه الصريح بالقديم ، إلى ما يشبه ذلك من تعميق للمواقف والرؤى بدلا من القفز الدائم إلى مناطق الأحكام ومخاض الاتهامات ، وتحويل المسألة إلى نقد تقويمى أكثر من النقد التفسيرى التحليلى حين تشغله النصوص والتركيب الجمالى وتتبع الظواهر بدءاً من جذورها حتى لا تضل الأحكام أو تنحرف الرؤى أو تختلط الأوراق .

هوامش ومراجعات :

(١) ينظر في مشكلة المطلع حوار ابن قتيبة في الشعر والشعراء ٧٥ - ٧٦ ، والعمدة لابن رشيق ١/٩٤ ، ثم الدراسات الحديثة مثل وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية للدكتور نوري القيسي ، ومطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية للدكتور عبد الحليم حفني ، والأصول الفنية للشعر الجاهلي للدكتور سعد شلبي ، إلى جانب كتاب الدكتور يوسف خليف : دراسات في الشعر الجاهلي .

(٢) وإن كان لا ينسى أو يتجاهل - هنا - ما صنعه امرؤ القيس نفسه حتى أحال طلله إلى نموذج مكرر سبق إليه عند ابن خذام على حد تعبيره في قوله :

عُوجا على الطلل المحيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابن خذام

(٣) معلقة طرفة (شرح القصائد للشعر التبريزي) ص٩٥ .

(٤) معلقة زهير (نفس المصدر ١٦١) .

(٥) معلقة امرئ القيس ص ١٧ .

(٦) معلقة عنترة ١ ، ٢ .

(٧) مما سجله لنا حوار امرئ القيس ، وهو ما امتد لدى كعب بن زهير في قوله المشهور :

ما أرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من لفظنا مكروراً

(٨) معلقة عنترة ٢٦٢ .

(٩) معلقة النابغة ٤٤٦ .

(١٠) معلقة الأعشى ٤١٧ .

(١١) معلقة عمرو بن كلثوم ٣١٨ .

(١٢) ضمن قصيدته الدالية المشهورة التي أنشدها حين نجح في تدبير أمر فراره من مصر ومطلعها :

عيدٌ بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم بأمر فيك تجديد ؟

(١٣) ديوان ابن المعتز ص ٣٤٨ .

(١٤) ديوان أبى نواس ص ٥٧٥ .

(١٥) تراجع فى هذا المساق دراسة الأستاذ أحمد الشايب (تاريخ النقائض فى الشعر العربى) ، وكذا الدراسات التى عرضت لهذا الموضوع بوجه عام مثل كتاب الدكتور شوقى ضيف (التطور والتجديد فى الشعر الأموى)وكتاب الدكتور يوسف خليف (الشعر الأموى : دراسة فى البيئات) .

(١٦) وشهادة ذلك واردة عبر دواوين الشعراء الكبار من مادحى الخلافة الأموية : مثل ديوان جرير ، وديوان الفرزدق ، وديوان الأخطل وديوان الراعى النميرى وعدى بن الرقاع وغيرهم .

(١٧) وترتبط الظاهرة بمنطق العرب فى معاملة الموالى رعايا من الدرجة الثانية لم ينالوا مثل حقوق العرب ، مما أشاع بين شعرائهم عقدة الاضطهاد والنقص التى حملها شاعر ضخم مثل بشار بين جوانحه ، حتى إذا تنفس الصعداء ونال حريته مع مطالع العصر العباسى انتقم لنفسه ولبنى جلدته من العرب شر انتقام فى إطار الشعر الشعوبى الذى أحاله إلى وسيلة للتشفى من العرب .

(١٨) وكانت معروفة عن بشار سلاطة لسانه وحدة هجائه بدليل ما تكرر من شكوى واصل بن عطاء وغيره منه ، ولعله – أى بشار – أراد تأكيد ذلك حين مال إلى ترشيح الجبر فى قوله عن نفسه :

خُلقْتُ على ما فىَّ غير مخيَّر ... هواى ولو خُيرت كنت المهذبا

أُريد فلا أعطى وأُعطىَ ولم أرِد ... ويقصر علمى أن أنال المغيبا

(١٩) حين أراد إسماعيل بن يسار النسائى أن يفخر بنسبه الفارسى على استحياء فقال قاصداً مخاطبة العرب :

إنَّما سُمِّى الفوارس بالفُر ... س مضاهاةَ رفعة الأنساب

فاتركى الفخرَ يا أمام علينا ... واتركى الجور وانطقى بالصواب

واذكرى–إن جهلت–عنَّا وعنكم ... كيف كنا فى سالف الأحقاب

إذ نُربى بناتنا وتدُسُّو ... ن سفاها بناتكم فى التراب

(٢٠) ومن المعروف أن شعراء عصر صدر الإسلام قد تحولوا بتيار الهجاء تحوُّلا بارزا على مستوى السلوك ومادة الهجاء التى نأوا بها عن منطق الإقذاع

والفحش وإثارة العصبيات والمساس بالأعراض ، بدليل ما كان من مسلك عمر – رضى الله عنه – حين حبس الحطيئة ، وبدليل ما رصده قول حسان مبررا لهجائياته وهو يخاطب أبا سفيان بن الحارث :

هجوتَ محمدا فأجبتُ عنه وعندَ الله فى ذاك الجزاء

(٢١) ولم يقف بشار عند حد الفخر بفارسيته ، ولكنه شاء أن يلهب ظهور العرب بسياط شعوبيته فى كثير من صوره على غرار قوله نافياً صلته بهم ، ومتنكراً لولايته فيهم :

كلاَّ ولا كانَ أبى يركبُ شرجَىْ قتب
ولا حدا قطُّ أبى خلف بَعير جرب
ولا اصطلى قط أبى مُفَحَّجا للهب
ولا شويْنا ورَلا مُنضضا بالذنب
ولا تقصَّعت ولا أكلت ضبُّ الحزب

(٢٢) وقد كشفت الدراسات المتخصصة حدود الفصل بين الشعوبية المذهبية الحاقدة وبين حس الشعوبية الحضارية ، ولعل الجاحظ قد أدرك شيئاً من ذلك فيما عرضه عبر كتاب العصر ضمن كتابه «البيان والتبيين» وهو ما يحسن الرجوع إلى مزيد من تفاصيله فى كتاب العصر العباسى الأول للدكتور شوقى ضيف ، وكتاب الشعوبية والزندقة للدكتور حسين عطوان ، وكتاب الشعر العباسى : نحو منهج جديد للدكتور يوسف خليف .

(٢٣) ديوان أبى نواس ص ٣٥٣ .

(٢٤) المصدر نفسه ص ٣٤٣ .

(٢٥) وقد عرض الدكتور طه حسين ضمن حواره حول المحدثين فى كتابه «حديث الأربعاء» لمثل هذه التفسيرات النفسية لموقف الشعوبيين من العرب ، خاصة منهم ما كان من أبى نواس ومن انضم إلى فريقه .

(٢٦) فقد ألَّف ابن المعتز كتاب (البديع) محاولا فيه التأصيل لمقومات الفن البديعى ، والبحث عن أبعاده التاريخية عند العرب القدماء منذ ورد فى كلامهم دون الكلفة الظاهرة التى أحاطه بها شعراء الحداثة العباسية منذ حشا

به مسلم بن الوليد شعره فأفسده على حد تعبيره .

(٢٧) على نحو ما صوره تأبط شرا حين صور – فى مطلع قافيته – طيفاً متصعلكاً يشبهه فى قوله :

يا عـيد مالك من شـــوق وإيراق ... ومرّ طيف على الأهوال طرّاق !

يسرى على الأيْن والحيات محتفيا ... نفسى فداؤك من سار على ساق

(٢٨) وقد سبقت الإشارة إلى مطلع معلقة عمرو فى الحوار حول المقدمات:

ألا هُـبّى بصحـــنك فاصبحـــينا ... ولا تبقـــى خمـــور الأندرينا

(٢٩) وللأستاذ عبد الرحمن صدقى دراسة مشهورة حول هذا الموضوع بعنوان «ألحان الحان» وللدكتور يوسف خليف رؤية تحليلية للمسرحية النواسية فى كتاب الشعر العباسى : نحو منهج جديد .

(٣٠) ديوان أبى نواس ص ٤٨٦ .

(٣١) المصدر نفسه ص ٥٨٠ .

(٣٢) ولا شك أن حسن النوايا كان من وراء إصدار تلك الأحكام لدى القدماء فبدت مقدماتها صحيحة ، ولم تكن كذلك نتائجها ، وهو ما تكرر نظيره لدى ابن خلدون حول دهشة العرب ببلاغة القرآن وهو ما حدث – حقيقة – ليبنى عليها – كمقدمة – أن الشعر توقف زمانا ما ، وهو ما لم يقع فعلاً .

(٣٣) ولعل موقف القدماء من قسمة همزية حسان بين جزء جاهلى (المقدمة) وآخر إسلامى (الموضوع) تصلح لنقض هذا القول ، خاصة أن فحولة حسان الجاهلية ظلت فى إسلامه لولا استجابته لإيقاع الحياة ، فمال بشعره إلى تصوير ذلك الإيقاع الجديد دون أن يعنى ذلك – بالضرورة – ضعف الشاعرية فى تلك المرحلة من حياته .

(٣٤) حيث قسم ابن قتيبة الشعر إلى ما حسن لفظه وحسن معناه ، وما حسن لفظه وساء معناه ، وما حسن معناه وساء لفظه ، وما ساء معناه وحسن لفظه مما صنفه بفكر المناطقة فى كتاب الشعر والشعراء .

(٣٥) وهى الظاهرة التى ترددت فى كثير من المصادر عند غير ابن قتيبة ، فقد مال إليها ابن رشيق فى العمدة ، والعسكرى فى الصناعتين ، والمرزبانى فى الموشح ، وغيرها من المصادر الأدبية .

(٣٦) ولعل صورة من هذا الشكل الإيجابى قد وردت فى ثنايا بعض المصادر على نحو ما فطن إليه ابن طباطبا العلوى من فكرة الوحدة الكلية للقصيدة (عيار الشعر) ، وهو ما ازداد تفصيلا عند حازم القرطاجنى فى (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) .

(٣٧) وكان مطلع ذى الرمة الذى أساء إليه فى بلاط هشام بن عبد الملك:

ما بالُ عينكَ منها الماء ينسكبُ ... كــأنه من كُلَىً مفــريَّةٍ سرب

ومطلع جرير أمام عبد الملك :

أتصحو أم فؤادكَ غـير صاح ؟ ... عشَـيَّةَ همَّ صحبُك بالــرواح ؟

(٣٨) وكثيراً ما تساءل ذو الرمة عن عدم اعتراف البيئة النقدية به حين راح يردد: ما بالى لا أعد من الفحول ، ولعل الإجابة طرحها منطق العصر ذاته فى بلاطية الأحكام وسلطوية النقد ، واشتراط الإجادة أمام الممدو حين ، حتى إذا ما أخطأ ذو الرمة الطريق فمدح هشاماً بقصيدة تجاوزت أربعين بيتاً ذهب معظمها فى وصف الناقة والصحراء سخر منه الممدوح قائلا : إذاً فاذهب إلى ناقتك فخذ منها الثواب !

(٣٩) والقصة مشهورة حين أرسل إليه أحد النقاد بزجاجة ليملأها من ماء الملام – موضع تصويره – فأجابة طالبا أن يأتيه بريشة من جناح الذل متخذاً شاهده على التصوير من منظور الاستشهاد بالنص القرآنى الكريم .

(٤٠) هذه المدرسة الممتدة رصدها الدكتور طه حسين فى كتاب «فى الأدب الجاهلى» ثم حلل موقفها الفنى الدكتور سيد حقى ضمن كتاب الشعر الجاهلى ومراحله النصية ، وكذا توقفت عندها دراسة الدكتور خليف فى كتاب : دراسات فى الشعر الجاهلى .

مصادر ومراجع

أ) مصــادر :

١ – الآمـــدى : **الموازنة بين الطائيين** (تحقيق السيد أحمد صقر) ط. دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٠ .

٢ – التبريزى : **شرح القصائد العشر** ، ط . المنيرية ، القاهرة ١٣٥٢هـ .

٣ – الجاحظ : **البيان والتبيين** ، تحقيق عبد السلام هارون ١٩٧٥ .

٤ – حازم القرطاجنى : **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، تونس ١٩٦٦ .

٥ – ابن رشيق : **العمدة فى صناعة الشعر وآدابه** ، تحقيق محى الدين عبد الحميد، دار الجيل ، بيروت ١٩٧٢ .

٦ – ابن سلام الجمحى : **طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين** ، شرح محمود شاكر ، دار المعارف ١٩٥٢ .

٧ – ابن طباطبا : **عيار الشعر** ، تحقيق د. محمد زغلول سلام ، د . طه الحاجرى ، المطبعة التجارية ، ١٩٥٦ .

٨ – أبو عبيدة : **شرح نقائض جرير والفرزدق** ، ط . الصاوى ، القاهرة ، ١٩٣٥ .

٩ – ابن قتيبة : **الشعر والشعراء** ، تحقيق أحمد شاكر ، القاهرة ١٩٦٦ .

١٠ – ابن المعتز : **البديع** ، نشر كراتشكوفسكى ، لندن ١٩٣٥ .

١١ – ابن منظور : **أخبار أبى نواس** ، نشر عياس الشربينى ، مطبعة الاعتماد ١٩٣٤ .

ب) مراجع :

١ – د. إبراهيم عبد الرحمن : **الشعر الجاهلى** (قضاياه الفنية والموضوعية) ط. بيروت ١٩٨٠ .

٢ – أحمد الشايب : **تاريخ الشعر العباسى** ، ط . النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٤ .

٣ – ---------- : **تاريخ النقائض فى الشعر العربى** ، ط . النهضة

المصرية ، ١٩٥٤ .

٤ – بلاشير : **تاريخ الأدب العربى** ، ترجمة إبراهيم الكيلانى ، ط . دمشق ، ١٩٥٦ .

٥ – د . حسين عطوان : **الشعوبية والزندقة فى العصر العباسى** ، ط . دار الجيل ، بيروت .

٦ – د. زكى المحاسنى : **شعر الحرب فى أدب العرب** ، ط . المعارف ، القاهرة ١٩٧٠ .

٧ – د. شوقى ضيف : **التطور والتجديد فى الشعر الأموى** ، ط . المعارف ، القاهرة ١٩٦٥ .

٨ – د. صلاح الدين الهادى : اتجاهات الشعر فى العصر الأموى ط . مكتبة الخانجى ، القاهرة .

٩ – د. طه حسين : **فى الشعر الجاهلى** . دار المعارف ١٩٢٦ .

١٠ – ------ : حديث الأربعاء ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

١١ – عبد الرحمن صدقى : ألحان الحان ، دار المعارف ، ١٩٥٧ .

١٢ – د. عبد القادر القط : **فى الشعر الإسلامى والأموى** ، مكتبة الشباب ، القاهرة.

١٣ – كارل نالينو : **تاريخ الآداب العربية حتى نهاية العصر الأموى** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٤ .

١٤ – د. كمال أبو ديب : **الرؤى المقنعة . دراسة بنيوية فى الشعر الجاهلى**، ط. الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

١٥ – د . محمد نجيب البهبيتى : **تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى** ، دار الجيل ، بيروت .

١٦ – د . محمد النويهى : **وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمال**، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٦٦ .

١٧ – د. يحيى الجبورى : **الشعر الجاهلى (خصائصه وفنونه)** ، ط بغداد ١٩٧٥ .

١٨ – يوسف اليوسف : **بحوث فى المعلقات** ، ط . دمشق ١٩٧٨ .

١٩ – د. يوسف خليف ، **دراسات فى الشعر الجاهلى** ، دار غريب ، ١٩٩١ .

20 - H. A. Gibb, **Arabic Literature, An Introduction,** Oxford University press, 1962.

21 - Hamori Andras, **The Composition of Motanabbi, panegyric to Safal Dawla**, Leiden : E. J. Brill, 1992.

22 - Stephan Speral, **Islamic Kingship and Arabic Panegyric poetry in the early 9th centurty**, Journal of Arabic Literature VIII .

البُعد الرابع

علائيـات طه حسـين :

دراسة فى أصول المنهج

مدخـــل :

حين يستشرى الفساد ليصبح قاعدة، وحين تتهاوى قدرات الفرد وتتضاءل فيعجز عن إيقاف تياراته ؛ خاصة حين يصفق له الآخرون ، أو – على الأقل – يؤثرون الصمت إزاءه ، وحين يموج المجتمع بتيارات فكرية صاخبة متصارعة يذوب معظمها فى خضم ذلك الفساد ، وتندفع معه أمواجها العاتية ، ويتستر عليه الكثيرون ، عندئذ يصبح من حق الشرفاء أن يعتزلوا الحياة بكل صورها القبيحة وآلامها المضنية ، إذ ربما بدا الاستسلام هنا وسيلة ذلك الشريف العاجز إلى مقاومة تضخم التيارات الجارفة وتجاوز زحامها وضغوطها الشرسة .

تلك هى المشكلة التى أرقت أبا العلاء وأرهقته فى كل إقليم نزل به ، وربما دفعته – بالدرجة الأولى – إلى إيثار العزلة التى فرضها على نفسه ، وارتضاها مسلكاً فى مجتمع لا يرحم بقدر ما يقسو ، وفى ظلال أناس لا يطمئن إلى إنسانيتهم بقدر ما تساوره الشكوك فيهم وتسيطر عليه المخاوف منهم ، ويزداد إحساسه بقسوة كل ما حوله من خلال ما أحسه من اتساع مساحة دور المفسدين بلا حدود .

إن القضية لم تكن مجرد عاهة أصابته – وإن عظُمت – كما أصابت غيره الذى ربما اتسق مع نفسه ومع مجتمعه من خلالها ، ولكن أبا العلاء ما كان فاعلاً فعل الآخرين، بل آثر العزلة وارتضى السجن الذى جنح إليه اعتداداً بذاته وحفاظاً على كرامته ، وظل الحزن يخيم على نفسية الرجل كلما أدرك قصوراً لديه يعجزه عن الإسهام فى مقاومة تيارات الفساد ، أو حتى مجرد التفكير فى إيقافها، إنه فساد القرن الخامس على كل مستويات الحياة من وجهة نظر أبى العلاء .

(١)

وأبو العلاء قمة القرن الخامس الهجرى التى لم تُبار ، وكأنها لم تسمح بإيجاد ند له ينازعه مكانته شاعراً ومفكراً شغله بحثه عن التفرد ، فحقق منه الكثير فى مواد إبداعه ومجالات فكره ، تحقق له جانب من خلال «رسالة الغفران» ، ثم كان له ما كان من خصوصية فى تصانيف دواوينه الشعرية ، ولزومه ما لم يلزم الشعراء من جانب آخر .

وطه حسين ظل قمة إبداعية ناقدة – لا يمارى فى ذلك أحد إلا مغالط أو

معاند – لها تميزها وتفردها أيضاً على مدار نصف قرن من الزمان كشفها إبداعه، وعكستها جدة أبحاثه وعمق دراساته ، ولعله أدرك جانبا من طبيعة هذا التفرد فاشتد عليه حرصه ، وازداد إليه ميله ، ولم يشأ أن يتنازل عنه بحال ، وقد امتد به دأبه إلى الحفاظ على دوره الفاعل فى توجهات الحركة الأدبية والفكرية من حوله، وحقق من ذلك الكثير أيضاً .

تشابه فكرى مشهود وملموح ، محوره الأول موسوعية الثقافة وتميز حقول الإبداع ، صحبه تشابه ارتبط – بالتأكيد – بأثر العاهة فى تكوين كلا الرجلين ، حيث لعبت دورها فى توصيف طبائع علاقاته الإنسانية وحياته الاجتماعية ، وأيضاً إلى حد واضح أثرت فى عبقريته وتفرده .

مشابه كثيرة – إذن – باتت تربط بين شاعر القرن الخامس وناثره الأول وبين مبدع القرن العشرين عبر رواياته وأبحاثه ومؤلفاته ومحاضراته ومعاركه الأدبية وخصوماته النقدية . فمنذ بدأت عبقرية طه حسين تتفتح على دراسته الأولى التى استهل بها حياته العلمية ، كان الاستهلال متميزاً حول «ذكرى أبى العلاء» ، وبعدها بربع قرن يعود العميد ليستكمل حواره من خلال أبى العلاء فى سجنه ، وبينهما لم يخل حسه من صوت أبى العلاء . ومما لا شك فيه أنه بدا شديد الإشفاق على رفيقه كلما صنف حوله مؤلفاً بدءا من عناوينه التى انتقاها بدقته المعهودة ، فإذا به يستحسن تجديد ذكرى شاعره الأثير حين أعاد طبع الكتاب ، ثم يتوقف معه عند سجونه التى مال إلى درسها وتحديد عللها وملامحها . وعلى مدار الرحلة العلمية الشاقة كان انشغاله أيضاً بصوت أبى العلاء فكان له نصيب بين مؤلفاته حتى كاد يعيد صياغة بعض إبداعه من جديد .

فمن خلال المعية والألمعية التقى طه حسين بأبى العلاء ، وشغله ما شغله من أموره ، وأقضت مضجعه مشكلات عالمه ، وأرقته قضايا عصره ، فكانت دراساته تلك داعية إلى إمكانية تأمل موقف أبى العلاء بين طه حسين عبر مراحل متباعدة من حياته العلمية الجادة والمتجددة .

ومن المصادفات الجامعة بينهما – على تباعد الأزمان والأجيال – أن يعمل كلاهما فى حقل التدريس ، وأن يعتمد بالضرورة – على ذاكرته وجهده الذاتى مما قرب بينهما مسافات الأستاذية فى مستويات الأداء الأسلوبى من خلال لغة الخطاب الأدبى بكل آلياته ، مما تبدى فيه دوماً ذلك الحرص على احترام الذات ، وتقدير الاخر ، مع إقرار إمكانية الصدور عن الذاتية قبل أى اعتبار آخر .

(٢)

والرائد الأول لهذه القراءة وقفة خاصة عند مجمل ما كتبه الدكتور طه حول أبى العلاء ، وقد صحبه بكتاباته مرة فى ريعان شبابه وثانية وثالثة فى كهولته ، فهى إذن تلك الصحبة المتعمدة التى سعى إليها عميد الأدب ، وما أحسبه إلا قد سعد بها ، وأسعد من خلالها قراءه ومريديه أحياناً ، وأرهقهم أخرى ، وأتعسهم فى قليل منها حين أخذه الشطط مأخذا وعرا لم يشأ أن يتنازل عنه . وهى قراءة تحاول أن تتجرد من كل الأحكام المسبقة ، وأن تنأى - عن عمد - عن رؤى الدراسات السابقة التى شغلت فى ثنايا معالجاتها بموقفه فى أى من الكتب الثلاثة ، إذ بدا الهدف هنا مرتبطا بالعكوف على ما كتبه العميد الباحث عن الحقيقة من خلال منطق أبى العلاء نفسه ، ومن محاولة تمثل مفاهيمه واستيعاب فكره ؛ الأمر الذى قد يتطلب منا - تجنبا للإطالة وتحاشيا للإسهاب والتكرار - محاولة تركيز محاور الرؤية بعد استقراء ما كتب ، لعلها تكشف الأبعاد المنهجية ، أو - لنقل - تحدد القسمات المميزة لموقع أبى العلاء فى منهج التأليف لدى طه حسين .

والحق الذى لا يجب إنكاره ، بل تجدر الإشارة إليه والاعتراف به أن الباحث وجه متعة من طراز خاص فى معاودة قراءة ما كتبه العميد بأسلوبه الرائق، ومنطقه السهل ، وصياغته الدقيقة ، مما يسارع بنا إلى معاودة المعايشة لعصور الفحولة الأدبية التى عرف بها كبار كتابنا القدامى ، فكانت لهم مدارسهم الأسلوبية الكاشفة عن عمق ثقافاتهم وموسوعية فكرهم . فنحن أمام درس امتلك صاحبه من البيان ناصية تميز بها فميزته ، وظلت - بدورها - كاشفة عن مزيد من قسماته وبراعة منهجه ، كما ظلت دالة على قدرته الواسعة على التغلغل والنفاذ إلى أعماق جمهوره ، وللجمهور الآن الحق فى معاودة القراءة للدراسات العلائية كما شغل طه حسين بإملائها ، وما أظنه - أى الجمهور - إلا حريصاً على تكرار تلك القراءة ، وما أحسبه واجداً فيها إلا المزيد من التثقيف والمتعة ، يضمنها له رونق الأسلوب وروعة الأداء مما يخلب العقول ، فيجعل للكاتب مكانة شديدة الخصوصية، وموقعاً شديد التميز فى نفوس قرائه كما كان أمره مع طلابه ممن أسعدهم الحظ بمجالسته وتلقى محاضراته .

(٣)

لعل المدخل الأول الذى حدا بالدكتور طه إلى الاندفاع إلى أبى العلاء درساً وتحليلاً ودفاعاً كان مرده إلى ذلك التشابه الذى قارب بين الرجلين من حيث التأثر بالعاهة كما عاشها وعانى هول آثارها ، حيث كان لكف البصر - بالقطع - أثر عميق فى حركة أبى العلاء ، وكان له أصداؤه البارزة فى تشكل صوره ، وهو ما انعكس - بدوره - فى تمكنه من أدواته بشكل خاص مختلف - بالضرورة - عن إبداع المبصرين من الشعراء [١].

وكان لنفس العاهة - أيضاً - أثر واضح فى حركة الدكتور طه منذ مرحلة النشأة المبكرة إلى ماتلاها من خطى السنوات وتطور حياة الفتى ؛ الأمر الذى ركز عليه طويلاً عبر سيرته فى الأيام ، ولم يشأ إلا أن يعكس كثيرا من أصدائها أيضاً حين أبدى انشغاله المتكرر بها فى مساق علاقته بأبى العلاء منذ عكس تركيزه على تصوير كف بصره فى تجديد ذكراه[٢] حيث صنف أول عناوين التعريف بشخصه بعد أسرته وقبيلته واسمه وكنيته ولقبه بمبحث جعل محور «ذهاب بصره» . وعندئذ نراه وقد ازداد تركيزاً على طبيعة العاهة ، منذ أصابه الجدرى حتى ذهب بعينه اليسرى جملة، وغشى يمناها بالبياض، ثم لم يكن إلا قليل حتى فقد ما بقى فيها من قوة الإبصار[٣].

ويستمر لديه الدرس فى سياق نفس المبحث قصداً إلى تعظيم شأن «المصيبة» - كما أسماها - مما دفعه إلى مزيد من الإطالة فى تصوير أثرها النفسى فى تكوين أبى العلاء ، وكأنه راح يسقط بعضاً مما كمن فى نفسه من آلام أيضاً إزاء نتائج تلك العاهة[٤] وبعدها يبدأ الدرس انطلاقته عبر حوار عام يمتد ليشمل كل من أصابهم العمى ليقول : «أثر هذه المصيبة من الحزن عظيم ، يلزم صاحبه فى جميع أطوار حياته ، لا يفارقه ولا يعدوه، لأنه يذكر بصره كلما عرضت له حاجة ، وكلما ناله من الناس خير أو شر، بل كلما لقيهم فى مجمع عام أو خاص[٥].

ومن هذا المنظور ومن أشباه هذا المثال امتدت الرؤية لدى الدكتور طه ، مما حدابه إلى الإفاضة فى عرضها ومعاودة معالجتها ، وكشف كثير من أبعادها وجوانبها حتى أحال أمر العاهة إلى بحث نفسى واجتماعى عميق ، تكاملت ملامحه وبانت حدوده التى أبرزت من خلال أكثر ما أبرزته كثرة من الآثار النفسية التى ترتبت على العمى ، وما صاحب ذلك من آثار اجتماعية وفكرية،

حتى إذا وصل الأمر إلى منطقة الإبداع وملكة الخيال أحس المزيد من خطرها ، وعندما يقول عن المكفوف «فإن تعاطى صناعة الشعر أو الوصف فإن هذا الحرمان قد استتبع ضعف خياله وحال بينه وبين مجاراة الشعراء والواصفين فيما يتنافسون فيه إلا أن يكون مقلداً أو محتذيا» (٦)

ثم يستمر فى تصوير استمرار المحنة ، وبالتالى يشغله تواصل الآثار المصاحبة لها بشكل أكثر تفصيلاً ، وأشد تأثيراً .

وفى منعطف آخر يميل إلى ترجيح إمكانية تعويض الحواس بعضها عن الآخر لينتهى – آنئذ – إلى تصوير جانب من إعجابه بقوى البصيرة التى قد تتأتى تعويضا عن فقد البصر(٧)

فقد رأى الدكتور طه أبا العلاء ناشئا ذكى القلب ، صادق الفطنة ، جيد الحفظ ، وبقى من المتوقع أن يتوقف الباحث عند مجمل هذه الجوانب التى أضاءها بما عرض له منها بالتحليل، وبما فصله من تحديد لملامحها، وتفصيل لقسماتها ، وإبانة عن أبعادها ، ولكنه اندفع بمنطق الاستطراد الذى شغل مساحة واسعة من عالمه الأدبى، وأصل لجانب أساسى من جوانب علاقته بأبى العلاء، فكانت العاهة – وهى القاسم المشترك الأول بينهما – دافعا له لأن يتذكرها مراراً كلما عَنّ له درس إحدى شرائح فكر الرجل ، أو حتى حين حاول كشف بعض من تجليات إبداعه حتى فى مراحل الإخفاق الذى أصابه فى بغداد ، حيث يراه جلدا فى مواجهة الأحداث الجسام حتى ليصوره رجلا مكفوفاً نادر الذكاء ، غزير المادة، قوى الحس(٨) .

ثم يستطرد تارة أخرى حين يجمع المصائب فى سلة واحدة، فسيتوقفه منها تصوير تواليها على أبى العلاء بدءا من فقد بصره فى الرابعة من عمره ، إلى فقد أبيه ولما يعد الرابعة عشرة، إلى ما لزمه من أثقل الأصحاب ظلاً ، وأسمجهم مظهرا، وأقبحهم جوارا ، وهو الفقر وعثور الجد (٩) .

وهو يردف فكرته مباشرة فى الصحيفة التالية بما شغله من أمر أزمة المكفوف تحديدا «ألم تر إليه مكفوفا يتخبط من الحزن فى ظلمة داجية لا يكاد يتخلص من عثرة حتى تصيبه أخرى(١٠)» .

إنه الإشفاق على صاحبه ورثاء نفسه معه من خلال الرغبة العارمة فى الخلاص من توالى الخطوب(١١) ، فإذا كان العمى فى ذاته خطباً جليلاً فما بالك بغيره إن التصق به وتلاحم معه ، وما طبائع الآثار النفسية المرتقبة من جراء ذلك

الزحام القاتم الذى يعيشه المكفوف فى عالمه المظلم؟ .

أحسبها لحظة تأمل وتوقف متأن شغل بها الدكتور طه كما شُغل بها صاحبه من قبل فى جيله ، وعلى مدار حياته التى آثر فيها أن يقبع داخل سجونه التى قهرته فى معظم الأحوال ، سواء عليه أعترف بذلك أم آثر الصمت ولاذ به .

وتتوالى استساغة الدكتور طه دراسة العاهة من خلال تأمل المزيد من آثارها فى عديد من حواراته على امتداد «تجديد ذكرى أبى العلاء» ، فلا يكاد قارئه ينساها أو يفلت منها حتى يعيده إليها ، وكأنه إنما يعكس بذلك مبررا من مبررات إشفاقه على صاحبه ، ويبرر - كلما استطاع - اندفاعه إليه مدافعا عنه من خلال مثل هذا التوحد ، وتسجيل ذلك التلاقى الفسيولوجى الجامع بينهما .

وربما خشى الباحث على قرائه مغبة النسيان ، أو حتى إمكانية التجاهل أو الغفلة عن أثر العاهة كلما عمق الدرس أو امتد به عبر منعطفات أخرى ، وربما وجد الرجل جانبا من ذاته فى تعميق مثل هذا الحوار ، وكأنه لم يكن ليمله أو يمجه أو يزور عنه ، فكيف يتأتى له من ذلك شئ وهو أقرب ما يكون إلى لسان حاله ولسان حال رفيقه فى دروب الدجى، هكذا كانت الخبرة بنفسية الكفيف ، وهكذا كان الحوار حولها جزءاً بارزاً من أبرز جوانب بحث الدكتور طه عن صاحبه وحوله(١٢) .

وعلى مستوى الاتصال بالسياسة والتماس مع أهلها يميل بسيرته مرة أخرى إلى درس تفصيلى متجدد حول محور العمى الذى يراه وقد أعجز أبا العلاء عن اللقاء بالساسة ، وذلك لأن ذهاب بصره يحول بينه وبين لقاء الملوك والأمراء(١٣) .

وحتى بعد الانتهاء من معالجة ذلك المحور، ومع محاولة تجاوز أحاديث السياسة يعود استطرادا إلى مزيد من تفصيل آخر حول تميز ملكاته ، وتصوير ما تمتع به من تعويض بقوة الذاكرة ، وسرعة الحفظ ، ليستدل على ما يذهب إليه بما حكاه القدماء من أعاجيب لا شك أن المبالغة قد عملت فيها عملاً كثيراً (١٤) .

وكأنه قبل دخوله هذه المنطقة البحثية مباشرة آثر أن يسجل بعدا علميا سار عليه منهجه ، لعله يقطع الطريق - مؤقتا - على اتهامه بالتحيز لأبى العلاء ، وذلك حين يرصد قولته النظرية «ولسنا نتكلف استنباط الفضائل ونسبتها إليه كما يفعل الذين يتعصبون لمن يترجمون من الأدباء والعلماء ، وإنما نأتى بما وجدنا فى آثار الرجل ، ونعتقد أنا لو حاولنا أن نستنبط من تراثه خلقا مذموما لكنا متكلفين(١٥) .

ويظل مستوى الاقتراب أو البعد عن مثل هذا الطرح النظرى موضع مناقشة إذا اكتملت – أو كادت – صورة الطرح التطبيقى .

وحتى فى غير مجال الفكر والفن والإبداع وفى ظلال التأزم النفسى والانكسار والهزيمة الاجتماعية تستوقفه العاهة وتستدعيه أصداؤها فى ثنايا حديثه عن «سقط الزند» حيث ينتهى إلى أن ذهاب بصره كان حائلاً بينه وبين الصيد والحرب[١٦] .

وهو من وراء ذلك كله إنما يبرر ما افتقده من نظم صاحبه فى هذه الفنون التى كان من الممكن أن يبدع فيها ببراعة فائقة لو كان مبصراً ، ولكنه لم يكن !، وهو ما يمتد طرحه على لسان الدكتور طه عدة مرات : إحداها حين يتحدث حديثاً عاماً عابراً حول المصادر المعرفية العامة التى يأخذ منها المكفوفون معطيات صورهم ، وما يمكنهم أن يطرقوه من أوصاف المادة وحدودها بما يقرأون وما يستظهرونه من الشعر والنثر الذى أنشأه المبصرون ، والثانى ما يرثونه من الأساطير القديمة ، والثالث ما يسمعونه من أحاديث الناس ، والرابع مايجدونه فى كتب العلم من خصائص الأشياء [١٧] .

ولا يكاد ينتهى من تناول هذا التعميم بهذا التفصيل حتى يعود إلى تخصيص الأمر عند أبى العلاء باعتباره شاعرا من حقه أن يستشعر فى نفسه شيئاً من ذلك القصور الذى قد يعجزه عن أن يبلغ شأو المبصرين فى هذا الفن ، فيحتال - آنذاك – لعله يعوض شعره بعضاً من هذا القصور ، فإذا به يجنح إلى تزيين لفظه وتجميل معناه ، محاولاً أن يوفر له ما يصبى إليه النفوس ، ويستهوى إليه الأفئدة[١٨] .

وفى حديثه عن النسيب وإجادة الغزل ما فتئت تلح عليه – أيضاً – ذكرى العاهة «وهو رجل ضرير مفجع قد ملكه الزهد ، وحالت فلسفته بينه وبين لذات الحياة»[١٩] على عموم المعنى وإطلاق الدلالة تحت ما أسماه «لذات الحياة» من غزل أو طعام أو شراب أو لهو ومجون ، فكان قاصداً إلى جمعها ثم تركها بهذا التعميم وذلك الإطلاق الذى فصل جوانبه تارة فى حواراته حول التجارب الغزلية ، وأخرى فى حديثه عن فلسفته وفكره وعزلته وزهده . وربما كان تصريحه بحبه لأبى العلاء ودفاعه الدائم عنه مرتهنا فى هذه المنطقة – بالذات – بإمكانية الإطاحة بغيره حتى من المكفوفين من أمثال بشار ، أو حتى التضحية بموقعه الفنى فى سبيل الانتصاف لصاحبه الأثير بالدرجة الأولى ، وهو ما امتد لديه فى

التغاضى عن دور بعض المبصرين الكبار من أمثال المتنبى تحقيقا لنفس الغاية .

(٤)

صرح العميد فى أكثر من موضع فى ثنايا دراساته العلائية بأنه سيخرج عن إطار الذين يتعصبون لمن يترجمون من الأدباء والعلماء ، وأنه سيصدر أحكامه من واقع ما وجد فى آثار الرجل[٢٠] .

ولكن هل التزم العميد هذه الموضوعية فكانت السمت العام المهيمن على علاقته بأبى العلاء ؟ فإذا كان قد تعداها أو خرج عليها فإلى أى مدى كان هذا الخروج أو ذلك التعدى ؟ وما منطقه فى التجاوز إن كان ثمة تجاوز فعلا ؟ وإلا فإلى إلى مدى استطاع أن يحقق توازنا منضبطا بين موضوعيته وذاتيته على ما بينهما من مفارقات تؤكدها طبائع الأشياء ؟

لقد بدا الدكتور طه أحيانا وكأنما آثر أن يتقمص شخصية أبى العلاء - أو لعله قارب ذلك - من خلال إعجاب مطلق به أردفه بدفاع دائم عنه ، وتبرير متكرر لمواقفه ، ودهشة تامة وصريحة أمام إبداعه فى أى من مصنفاته[٢١] .

ومع هذا تتراءى لنا من بين السطور ، وتطل علينا فى ثنايا الحوار فكرة الموضوعية العلمية تراوده ، وتلح عليه ، لتطرح نفسها مرة إثر أخرى من خلال حديثه حين يقول «ليس يعنينا أن تكون هذه الخاصة محمودة أو مرذولة ، فقد أخذنا أنفسنا فى صدر هذا الكتاب بأن نقرر الأشياء كما هى ، لا نحمدها ولا نذمها، إذ ليس الحمد والذم من عمل المؤرخين ولا مما يتناوله فن التاريخ[٢٢] .

على أن مثل هذا الطرح المتكرر - وبهذا الثبات المقصود - للنغم الموضوعى الذى توالت إليه الإشارات لم يكن ليمثل الطابع الغالب على أى من دراساته - على الأقل - حول أبى العلاء ، فسرعان ما يعلو صوت الذاتية ترنما عذبا ، وبشكل أكثر صراحة بدءا من تمجيد دور الناقد وتعظيمه فى الفهم والوعى لما هو بصدده ، خاصة فى أكثر المسائل الفلسفية تعقيداً ، تلك التى تبدو مرتهنة بالفكر العلائى باعتباره نسيجا وحده ، يقول : «ولعلنا أول من استطاع أن يفصل الفلسفة العلائية تفصيلا يظهر الناس على أسرارها ودقائقها ، وينزلها من عقولهم منزلة الشئ الواضح المفهوم ، فهو - إذن - الانبهار بذاتية الناقد حين يحلل ويقوم مما قد يصحبه انبهار ودهشة مفرطة أمام عبقرية صاحبه ، ومواد فكره الفلسفى التى بدأت تتجلى أمام جمهوره لأول مرة - على حد تعبيره - من خلال وعيه النقدى وفكره الناقد المفتوح على عالم الفلسفة وفكر الفلاسفة إلى جانب إبداع

الأدباء.

ومن منطلق جهده اللغوى فى فهم أغوار فلسفة أبى العلاء كان حرصه الدائب على جمهور المتلقين ، وكذا كان اعتداده بحتمية أداء دور الرائد فى هذا الاتجاه ، وأحسب أنه كان محقا فى هذا إلى حد معقول ، خاصة أنه كرر المحاولة عبر دراسته التحليلية المفصلة مع «أبى العلاء فى سجنه» ، وقريبا منها كان موقفه مع صوت أبى العلاء .

على أن الاعتداد بالرأى ، والجسارة فى تسجيله، والإصرار على رصده لم تكن استثناء فى أى من هذه الدراسات بقدر ما ارتبط الأمر بالنسق العام الذى تبدى فى طرح مواقفه النقدية فى معظم الأحوال . فإذا تجاوزنا منطقه مع أبى العلاء لنتأمل حواره مع التاريخ بدا لنا وقد صدر من نفس المنعطف، خاصة إذا لم يقتنع بما انتهى إليه المؤرخون مما لا يتنافى - بحال - مع اعتداده الشديد بالمرويات التاريخية التى دأب على الصدور عنها ، وشغله تقديرها والثقة بها ، ومال كثيرا إلى احترامها ، ولكن ماذا هو صانع لو رأى رأيا مخالفاً لأصحابها ؟

هو بصدد التاريخ لمدينة بغداد يشغله منطق استقصائى واضح حول إنشاء المدينة ، ووصولاً بها إلى فترة المد البرمكى التى سجل فيها المؤرخون ما كا ن من أمر جعفر بن يحيى حين بنى قصراً ضخماً فى الجانب الشرقى للنهر، وإنما - والكلام هنا للعميد الباحث عن الحقيقة - أراد أن ينفرد فيه لألوان لهوه وخلاعته فيما يقول المؤرخون ، ولإظهار سلطانه وتدبير أمره فيما نعتقد» (٢٣).

إذ ينطلق من هذه الموازاة الموضوعية بين رأيه وبين آراء المؤرخين ، وكأنما آثر نقد الخبر التاريخى دون أن يأخذه على علاته (٢٤) فالأمر هنا قابل للمناقشة، وتجديد الحوار ، وإعادة التأمل للأرصدة التاريخية ونقدها ، مما يظل جزءا من أدواته ، ووسيلة من وسائله فى إصدار الأحكام ، وحتمية مناقشة الأخبار من حيث الأطمئنان إلى توثيقها من جانب ، ثم إمكانية قبولها عقلا من جانب آخر.

وقد يجرنا مثل هذا الطرح إلى محاولة استجلاء مواقف أخرى له من التاريخ ومن المؤرخين ، والذى يبدأ - على الفور - من تأكيد احترامه للخبر احتراما غير مقرون باستسلام مطلق لمعطياته ، بقدر ما يقوم على حذر وتنبه لما وراءه من أبعاد أو شبهات قد تثير الغبار حول الحقائق ، وتأمل ما حولها من ملابسات ودقائق . ففى حدود أخبار أبى العلاء - مثلا -يتوقف عند تحديد بدء

درسه اللغوى – على حد تقديره – «فى سن لم يعينها التاريخ ، ونأسف أشد الأسف لأن مؤرخى أبى العلاء لم يعينوا لنا الكتب التى بدأ بدرسها فى النحو واللغة والآداب»[٢٥] ، وكأنما قصد إلى وضع الأساس الأول فى وجوب الاعتداد بقداسة المادة التاريخية ، والاعتزاز بالثقة فيها قبل تقويمها وإصدار الأحكام عليها ، أو الأخذ بها ، أو رفضها ، ولكنه منطق الحذر والإدراك النقدى الواعى بما هو آخذ به ، أو ما هو مزورز عنه أو رافض إياه ، مما يظل ماثلاً فى مشهد الرقيب الأمين الذى لا يفوته ضبط الحركة ليضمن لنفسه ولقرائه عدم الانفلات إلى تهويمات ذاتية قد لا تصح فى بعض الأحيان ، على نحو ما استوقفه من واقع مدينة «حلب» التى كثر حولها حوار المؤرخين ، ليرى الدكتور طه فى مروياتهم قوله «ليست تبرأ هذه الرواية من الإسراف ، ولكنها تدل على أن حلب قد كان لها فى عصر هذا الملك منزلة أدبية سامية»[٢٦] . فهى الوقفة العلمية الدقيقة بين ما يصدق من المروى بأسانيده وقبوله بشكل منطقى ، وبين ما يستحق التوقف والنقد والتأمل والمراجعة ، فما زالت قداسة التاريخ تطل من بين السطور ، خاصة إذا افتقد الخبر الذى يمكنه الاتكاء عليه ، ويتمنى – آنذاك – استشارة التاريخ إذا افتقده فيه ، «ولو أنه درس معهم شيئاً من الدين لحدثنا به التاريخ»[٢٧] .

ولا شك أنه بدا مفتوناً بالتأريخ للمدن وتوجيه جانب من فتنته بها إلى تحليل موقف أبى العلاء منها ، وهو يكاد يحمل التاريخ هنا تبعة التقصير إن لم يأت بالخبر الذى يبتغيه ، أو يتوقعه ، ويسعى إلى تأكيده ، كما نقل حول مدينة أنطاكية ورحلة أبى العلاء إليها ، «نعم إن التاريخ لا يوقف لنا هذه الرحلة ، ولكن رواية تؤثر عن أسامة بن منقذ خبرتنا أنه لقى بأنطاكية صبياً مجدوراً ذاهب البصر يتردد على مكتبتها فامتحنه ، فبهرة حفظه واستظهاره ، ثم سأل عنه فقيل هو أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعرى»[٢٩] .

ثم يأتى تعقيب الباحث هنا على الرواية نقداً ومراجعة وتدقيقاً وتحليلاً فى قوله : «ولا شك أن هذه الرواية إما أن تكون منتحلة ، وإما أن يكون اسم أسامة قد وقع خطأ موقع اسم أحد أبائه من أبناء منقذ ، فإن أسامة ولد سنة ثمان وثمانين وأربعمائة أى بعد موت أبى العلاء بنحو أربعين سنة»[٣٠] .

فمن البدهى أنه يحتكم إلى صدق الخبر من خلال البحث عن خبر آخر يؤكده أو حتى يناقضه ، لينتهى إلى ترجيح الأول أو التشكيك فيه ، مما يستدعى لديه دائماً مقارنة الأخبار بنفس القياس وعدم قبولها على عواهنها إلا من منطلق

البحث الدائب عن طبائع التناقضات الداخلية أو الخارجية التى يمكن استكشافها من خلال موضوعية صارمة، وفهم واع، ومصدره إعمال العقل من قبل متلقيها .

وربما جمع فى مزاوجة أكثر هدوءا وأكثر دقة بين صدق الخبر التاريخى وبين دلالة النص الشعرى على نحو مما عرضه من أمر أبى العلاء فى اللاذقية تحديداً، إذ يقول «أما نحن فنرجح أنه درسهما فى اللاذقية لأمرين : أحدهما رواية المؤرخين اللذين أشرنا إليهما، والآخر بيتان رواهما ياقوت فى معجم البلدان عند كلامه عن اللاذقية (٣١) .

وهنا أخذته الدقة والروِّية مآخذ شتّى حتى ليستدرك على المؤرخ من خلال تحكيم مؤرخ آخر، على غرار ما صنعه مع رواية ياقوت بعد أن ذكر البيتين اللّذْين نسبهما إلى المعرى، فيقول : وتكملة هذين فيما يرويه غير ياقوت قوله (أى أبى العلاء) :

كُـــلٌ يعـــــزِّز دينــــهُ ياليت شعرى ما الصَّحيح

وربما شغله أمر التاريخ أكثر مما سواه ليصبح موضع شاهد له حتى فيما يتعلق بأبسط الأشياء التى يعرض لها بالتصديق أو التكذيب، أو التشكيك، فإن شغله أمر ثروة أبى العلاء، وكيف كان يقضى منها حاجاته طوال العام أردف الأمر بقوله «لا يشك التاريخ فى ذلك»(٣٢).

كما شغله من أمر المؤرخين اتفاق الأكثرية وتواتر الرواية وسيلة إلى التصديق والارتياح إلى الأخذ بها «وقد اتفق أكثر المؤرخين الذين كتبوا عن أبى العلاء على أنه كان فى أثناء شبيبته فى المعرة يجالس الظرفاء(٣٣). وربما اكتفى بالإحالة إلى كتب التاريخ المرتبطة براويته أو رشح أحدهما أو إحداها باعتباره – أو باعتبارها – مصدرا موثقا يؤكد ما يذهب إليه ، أو يعضد فكرته «والرجوع إلى ترجمته فى «وفيات الأعيان» يدلك على صحة ما تقول» .

ومن المؤكد – على كل حال – أن العميد الباحث قد اصطنع ثالوثا من مقومات الثقة وموادها مدخلا حتميا إلى الفصل فى القضايا الخلافية حال توزيعها عبر المادة التاريخية، ثم يأتى الاحتكام إلى النص، ثم مراجعة العقل والمنطق لضمان قبولها واتساقها مع معطياته من عدمه. وهنا يلتقى المؤرخ القديم والجديد لقاء المادة التراثية والاستشراقية من وجهة نظره، «والراجح عندنا أنه دخل بغداد سنة ثمان وتسعين وثلثمائة فمكث فيها إلى رمضان سنة أربعمائة»، فالتبس الأمر على ابن خلكان ، وقلّده هيار وجورجى زيدان من غير بحث ولا تفكير»(٣٤)، ومثل

هذا التحقيق المصحوب بالسعى الدائب وراءه يشكل أساس ما يشغله فى معظم القضايا التاريخية، خاصة منها التى أوردها موضع شك، وعندئذ قصد إلى تأكيد الإشارات إلى خلافات القدماء :

فقضاعة يمانية لاعدنانية، هذا الخلاف القديم مع غيره من الحوادث اشترك قبل التاريخ فى تكوين طائفة من الأساطير عن رحلة قضاعة وهجرتها من تهامة إلى البحرين»[٣٥].

كما بدا - على عادته - شديد الاحتراز، حريصا على المزيد من التدقيق فى تبنى تفاصيل الخبر التاريخى بكل أبعاده، ومجمل دلالاته، حتى حين يتعلق الأمر بأبسط المواقف التى يريد سردها حول قرينه، ففى حديثه عن كيفية معرفة الناس به - أى المعرى - ببغداد يقول : «لا يحدثنا التاريخ بشئ مفصل عن دخول أبى العلاء بغداد، وعن لقاء الناس له» [٣٦].

وكأنما استطاع بمثل هذه المزاوجة التى اصطنعها من واقع الاعتماد على النص سندا للمادة التاريخية أن يطمئن قارئه إلى مستوى الثقة فى أصول مروياته. وهو ما ألح عليه، وأخذ بناصيته، كلما افتقد شيئاً جدٌ فى البحث عنه، حيث يسارع إلى الإدلاء برأيه من خلال احتواء السند الآخر على غرار ما توقف عنده من أمر تصوير رجوع أبى العلاء من بغداد، حيث يقول : «وقد طوى أبو العلاء عنا فى شعره ونثره ذكر ما لقى من المرتضى وأبى الحسن، ولكن التاريخ قد حفظ لنا ذلك، فأعاننا على فهم ما نقلناه فى اللزوميات من ذم أهل بغداد أحيانا»[٣٧].

فالحاجة بدت صريحة إلى التاريخ - لا مراء فى ذلك - وهى تظل دافعاً له لمزيد من البحث والتنقيب، وإعادة التحقُّق، وتأكيد التثبت، مماً لا يجعله يتردد فى طرح اعترافه الصريح بقيمة النص التاريخى على نحو ما اصطنعه فى حواره حول «الدرعيات» حيث شغله من أمرها تحديد فترة نظمها، وكشف عن جانب من حيرته وقلقه إزاء ذلك التحديد، لينتهى إلى التاريخ الذى بدأ منه ليقول : «ولكن ذلك على ما فيه من تكلُف يحتاج إلى النص التاريخى، على أن الدرعيات لم تنظم إلا فى الطور الثالث من حياته، وذلك ما لم نوفق إليه[٣٨]».

فهو الاعتراف - إذن - بالقصور والعجز فى حالة افتقاد قسيميْه : النص والتاريخ، والأفضل لديه - بالتأكيد - لو التقى النص مع التاريخ بشكل إيجابى قد يؤكدان له الثقة فى مصداقية الرواية وصحة الخبر، عندئذ يطمئن تماما إلى ما هو بصدد رصده من أحكام أصحابه مقرونه بمصادر أخبارها، وهو الأمر الذى ينبغى

للباحث المدقق ألا يتجاوزه أو يتنازل عنه بحال .

وفى خضم الأخبار الصغرى المرتبطة بنشأة صاحبه شغلته مرحلة وفاة والدته ، وعندئذ لجأ إلى رصد ملامحها وأبعادها فى ثنايا قول أبى العلاء :

أثارنى عنكم أمران : والدة　　　لم ألقها وثراء عاد مسنونا

ليتوقف العميد عند تحليل البيت ، والبحث عما وراءه من كوامن الدلالة وأبعاد العواطف من خلال محورها المائل فى حزنه على بغداد، وكارثة فقد والدته وتألمه من الفقر وقلة المال، وانتظاره المزيد من صور العناء ، ثم يطول التحليل لدى الباحث إلى أن يجمع ثانية بين حوار التاريخ ومنطق الفن فى قوله «فإذا سألت التاريخ عن هذا البيت أصادق هو فيما يصف من أمر صاحبه ؟ أنبأك بأنه صادق من غير ريب، ثم إذا سألت قواعد الفن عن هذا البيت : أستجمع هو لشرائط الشعر ؟ حدثك بأنه لا ينقصه منها شئ لأنه يستطيع أن يبلغ من القلب الحساس موضع التأثير، وإن لم يستعن على ذلك بالخيال» (٣٩).

ومع هذا التزاوج الذى ارتضاه منهما جمعاً بين الفن والتاريخ لم يجد حرجا فى البحث عن تلاقى المؤرخ مع النص الشعرى، بل قد يعنفه - أى المؤرخ - أحيانا إن استشعر لديه قصوراً فى هذا الجانب ، مما قد يسمح له بتفضيل النص وتقديمه من حيث الأهمية على الخبر، خاصة إذا ما اتسعت شقة الخلاف بين المؤرخين أنفسهم على النحو الذى استرعى انتباهه فى تحقيق قصة صالح ومحاصرته المعرة «فقد اختلف فيها المؤرخون اختلافاً كثيراً، ولم يستطيعوا أن يجزموا بمصدرها ، ولا أن يتفقوا على نتيجتها، ولا علة لذلك إلا أنهم لم يدرسوا حياة أبى العلاء، ولو أنهم درسوا اللزوميات لاستطاعوا أن يستنبطوا الحادثة منها»(٤٠) .

فكأنما جنح الرجل إلى نقد الرواية التاريخية، خاصة إذا وقع فيها الخلاف الملبس بهذه الصورة ، مما يدفعه إلى تأكيد الإشارة إلى مصادر التثبت والتصديق من خلال علاقتها بالنص وتوازيها معه، أو اتخاذه شاهداً عليها، مؤكدا لها أو نافيا صحتها. أما فى حالة اتفاق المؤرخين فإن الأمر يختلف لديه حيث يصبح من حقة الاستئناس بالخبر والاطمئنان إلى صحته، إلا إذا تناقض مع العقل والمنطق - كما عرضنا من قبل - حيث يحتاج - آنذاك - إلى مزيد من التدقيق والمراجعة والنقد لتكتمل لديه ثلاثية التصديق بين الخبر والنص والعقل .

وتظل أكثر المواقف التى يهدأ إليها مرتهنة بالتقاء المؤرخ مع مدلول النص

الشعرى «ولم يخالف فى ذلك أحد من المؤرخين، ونص عليه أبو العلاء نفسه فى المناظرة التى كانت بينه وبين داعى الدعاة فى أكل الحيوان»[٤١].

وبذلك اتسعت مساحة المادة بين يدى الدكتور طه باعتباره باحثاً ومحققا فلم يشأ أن يتقبل من الكلام ما احتمل الشك، ولم يشغله جمع الروايات والأخبار - وهى كثيرة - إلا بغية الاستقصاء والانتقاء والاصطفاء ، حتى جعل إجماع المؤرخين أساسا فى معظم مروياته، وإلا عرض الرواية على النص ، فإن حدث بينهما اضطراب لجأ إلى تحكيم العقل، فكان البحث لديه - بهذه المعايير كلها - عملا شاقا وجهدا مضاعفاً ، وكدحاً ذهنيا مضنيا، يظل دالاً على الدقة فى امتلاك أدوات الباحث من ناحية، واحترامه التام للمتلقى ولعمله العلمى الجاد من ناحية أخرى، فكان المنهج بهذه الصورة مدخلا أمينا إلى مناهج الدراسة الأدبية الواعية فى أدق صورها وأفضل تجلياتها.

(٥)

فإذا تحّينا التاريخ والنص جانبا ، وتوقفنا معه عند الظواهر البحثية الأخرى، تلك التى عالج من خلالها موقف صاحبه الحميم أمكن أن تتجلى أمامنا عدة زوايا لكل منها خصوصية وتميُّز، تبدأ من المدخل المبكر إلى ترشيح مبدأ الشك، وهو ما يتعلق منه جانب بمنهجه فى نقد الرواية والتدقيق فى مصادر الخبر، وتتعلق جوانب أخرى بالحاجة إلى ترشيح مثل هذا الشك الذى بدا شديد الشغف به، منذ قال وقد قرن على وجه التضاد بين الشك واليقين باعتبارهما مدخلين حتميين لا يستغنى عنهما الباحث بحال :

«وأجمل موقف يقفه الباحث بإزاء مثل هذا اللفظ إنما هو موقف الشك بإزاء شئ لم يوضحه التاريخ الصحيح»[٤٢].

ولك هنا أن تتأمل طبيعة مفرداته بين : وقفة الباحث، موقف الشك، التاريخ الصحيح، وهو ما أردفه مباشرة بقوله :

«لا شك أن لهذه الأساطير ظلا من الحق جسّمه الخيال، وأحاطه قدم العهد بطـائفة من الأوهام» ، حيث تظـل مفرداته - فى كل - دالة على أناته ورويته، وناطـقة بنفس القوة بين :الأسـاطير ، الخيال، قدم العهد، الأوهام ، ثم ظلال الحق.

وكأنما شاء أن يؤصل لصدق المنهج وسلامة السبل فى ختام هذا التناول

مباشرة بقوله «فلندع مواضع الشك، ولننتقل إلى مواضع اليقين من البحث عن أسرة أبى العلاء ورهطه الأدنين»(٤٣).

وبمنطق الناقد والمحقق أصرَّ على الاعتراف باحتمال الخطأ قبل الصواب حيث يقول : «الوصول إلى الصواب قلما يتأتى إلا بعد التوُّرط فى الخطأ»(٤٤)

وهو ما ينتهى بالباحث إلى ضرورة التمحيص والمراجعة قبل إصدار الأحكام مما قصد العميد إلى الامتداد به عبر رؤيته للتاريخ الأدبى والسياسى فى قوله جامعاً بينهما : «ولكنى على ذلك أعترف أن التاريخ الأدبى كالتاريخ السياسى يغلب فيه الظن، ويكثر فيه الرجحان ويقل فيه اليقين (٤٥).

فإذا ما انتقلنا معه فى مسار ترصُّده الدقيق وتقصيه الفائق لرحلة أبى العلاء، وتتبعه الحثيث الواعى لخطاه الوئيدة، ولم ننس مع هذه النقلة ما سبق أن عرضناه لموقفه من التاريخ والنص واستدراكه على المؤرخين عقلاً وجدناه دائم الترشيح لمبدأ الشك من خلال استقرائه لنفسية صاحبه، ومحاولة استكشاف أغوارها، وهو لازال مشغولا بما بينه – أى الشك – وبين اليقين من فوارق بحثية يرشح الدارس لنفسه ضرورة الوقوف عندها : «فهذه الحال التى أنطقت أبا العلاء بهذه الأبيات ، وهى لا تنطقه بها حتى تحمله على تفكير ينتهى به إلى الشك والارتياب ، وهذا التفكير يقتضى من قبل أبى العلاء درسا وعناية، فلا شك أن مرجليوث لم يوفق فيما ظن إلى الصواب (٤٦).

وهو ما يمتد لديه تارة أخرى حتى فى تصديق أبى العلاء نفسه، أو حتى من زاوية الشك فيه، ففى الصفحة المقابلة لصحيفة هذا الاقتباس يصرح بهذا «وأبو العلاء عندنا صادق إذا حدَّث عن نفسه ... وليس فى هذا الحديث من العجب ما يدعو إلى الشك فيه، مما يشى بأن مصدر الشك عند الدكتور طه بدا كامنا فى نفسه نمَّاه لديه أبو العلاء، وأظهره تعلقه به، وتشبثه بأفكاره قبل الشك الديكارتى الذى أثير مراراً حوله كما لو كان المصدر الأول لمنهجه، وتجوهل هنا ابن سلام الجمحى، وما أثاره فى غضون القرن الثانى الهجرى من احتمالات الانتحال فى الشعر الجاهلى وضرورة توثيق نسبته إلى شعراء جيله ... (٤٧) .

فهو الانشغال العملى – إذن – بمعايير الصدق واليقين المطلق بعد انجلاء ذلك الشك، وإزالة كل دوافع الارتياب ، وهو ماظل يدفعه دفعاً إلى السعى وراء شك أبى العلاء نفسه، حتى فى انشغاله بقضية المصير التى اندفع إليها مبكرا فى مثل قوله :

طلَبْتُ يقينا من جهينة عنهمُ فإنّيَ لم أُعْطَ الصحيح فأستغنى

فكان مدخل الدكتور طه إلى قراءة البيتين جلياً من واقع قوله :

«وأظهر الشك الشديد فى مصير الناس بعد الموت بقوله ....»

ثم كان تعقيبه بعد رصدهما وتحليلهما بقوله – وكأنما انطلق من عقال الخاص إلى العام – : «وهذا الشك أظهر أوصاف أبى العلاء فى شعره الفنى والفلسفى» (٤٨).

ولعل استناده إلى الشك والتحقيق منهجاً ثابتاً له جعله شديد الاحتراز فيما يرويه من أخبار، حتى إذا استوقفه خبر بدا غير ذى قيمة للمتلقى راح يدقق فيما وراءه من منظور الشك أولا، على غرار ما تناوله – مثلا – من خبر لعب أبى العلاء النرد والشطرنج، ليقول بأن هذا الأمر «يحتاج إلى شئ من التحقيق، وما نشك فى إحدى اثنتين : إما أن تكون الرواية مكذوبة مصدرها المبالغة والانحراف فيما شاع من ذكاء الرجل وقوة حسه، وإما أن يكون لعبه للشطرنج قد كان بأحجار معلمة تميزها الأيدى، وذلك شئ لم نصل لمعرفته الآن(٤٩).

ولعل الدكتور طه قد أصاب هنا مرتين فى معالجته لهذا الخبر الذى قد يمر عليه الباحث منا مرور الكرام، فبدا واقعى التبرير، وكأنما اكتسب من تجربته الخاصة ما دفعه إلى مزيد من التوقف ومزيد من المناقشة أمام الظواهر المزعومة، ثم كان حسن التبرير رهنا بدقة التجربة ووضوح الرؤية الكامنة وراء مثل هذا التدقيق الفاصل بين مسار الشك وسبل اليقين .

ومن المؤكد أنه كان يستسيغ الشك فى كل ما يقف عنده من المرويّات فلم ير فى الشك إلا سبباً مطمئنا للوصول إلى الحقيقة، وربما جمع ذلك الشك بينه وبين الآخرين على مستوى التأسيس للمنهج، على النحو الذى عرضه بينه وبين مرجليوث وسلمون(٥٠)، وهو ماقد يدفعه دفعا – كما رأينا – إلى استمرار نقد الخبر بعباراته المختلفة الدالة بطبيعتها على التأصيل لذلك الشك أصلا من أصول المنهج على غرار قوله :

«وهو خبر يحتاج إلى شئ من الرويّة»(٥١)، أو هذا الخبر خطأ من غير شك يُكذبه سقط الزند نفسه(٥٢)، وفى كل يبدو وقد التقط خيوط شكوكه من مصادرنا التراثية أو من تكوينه الفكرى قبل انبهاره بالشك الديكارتى الذى ربما أصّل من خلاله للمبدأ فحسب. وهكذا كان ترشيح الرضا عن شكوك أبى العلاء – كما قلنا

وكان تبنّى الدفاع عنه حتى في زحام تلك الشكوك التى تراكمت على نفسه منذ شغله موقف الناس منه، وحدّده موقعه بينهم حين اعتزلهم، فقد شك فى كل ما فعلوه من ذلك : أكان مصدره النفاق أم الإخلاص؟ ، وهو لم يعتزل الناس إلا بعد بحث وتفكير(٥٣).

ثم يمتد أمر الشك إلى حد توصيف عزلة أبى العلاء بأنها مؤشر من مؤشراته - أى الشك - أو ربما كانت نتيجة من نتائجه ، ثم ينتهى إلى تحليل فكره الفلسفى من نفس الزاوية على مدار رحلته البحثية الممتدة ، حيث يظل مشغولا باستمرارية منطق الشك، مع استمرارية البحث عن اليقين بما يظل به مؤسسا لمجمل رؤاه المنهجية ، حتى إذا وصل إلى منطق العقل العلائى عرض الأمر جليا من خلال قوله : «أبو العلاء وإن رأى أن يتخذ العقل إمامه فى البحث عن الأشياء لم يستطع أن ينتحل له العصمة، ولا أن يزعم قدرته على الإيصال إلى اليقين المطلق، بل حفظ للشك حقه فى الدخول على ما أثبته العقل (٥٤).

على أن ظلال ذلك الشك الجامع بينه وبين أبى العلاء قد جعله شديد الحرص فى كل مناطق الدفاع عنه، حتى أحال عاهة أبى العلاء - كما رأينا من قبل - إلى بحث نفسى مكتمل الجوانب - تقريبا - بمقتضى صدوره عن تجربة معيشة، شغلته منه الآثار النفسية المترتبة على العمى اجتماعيا وفكريا، مما انتهى به إلى تصوير أصداء العاهة فى عملية الإبداع ذاتها(٥٥).

ومع مثل هذا التوحُّد أو الإسقاط النفسى - بعدا استئذان علماء النفس فى استعارة المصطلح - الذى استحسنه وتقبَّله من خلال علاقته بصاحبه لم يخل الأمر لديه - أحيانا - من قسوة الحكم النقدى، إذ ربما تبدو هذه القسوة مدخلا إلى مقاربة الأحكام وإيثار تحديدها ، وعدم إطلاقها دون حسم «فأما شعره فى الطور الثانى فتكاد تغلب عليه المبالغة» (٥٦).

ثم تشهد القسوة النقدية امتدادها اللاذع فلا يكاد يرحم صاحبه، وكأنه لايعرف معه مجاملة ولا له مهادنة : «وفيه قصور لا يغتفر، فقد كان من الحق عليه حين عمد إلى المبالغة أن يرعى عهدها، ولا يميل بها إلى الإخلال(٥٧).

وعبر حوار تحليلى آخر يطرح حكمه النقدى بنفس القسوة - أو قريباً منها - ليقول «فانظر كيف اضطره التكلف إلى أن يضع المصدر الميمى موضعا إن قبله النحو فلن يقبله الذوق، وكيف اضطرته القافية إلى جناس هو أشبه بالرطانة ، وأدنى إلى التنافر، يمجُّه السمع، ويثقل به اللسان»(٥٨).

ثم يعود فى سياق حواره حول باب الوصف عند أبى العلاء فتأخذه عليه الشفقة، وإن بدت ممزوجة بقسوته، لعلها تخفف من حدتها وحدته، خاصة فى محاولاته لتبرير أخطاء صاحبه، حيث يتدرج بالأحكام بدءاً من العام المطلق «من الوصف ما يحتاج إلى الإبصار(٥٩)، إلى أن يصل إلى توصيف الخاص بقوله «فإذا كانت له إجادة فى الوصف فإنما هى فى وصف الأشياء المعنوية كاللذة والفرح، وكألوان القول وفنون الكلام(٦٠). بل ربما شفع قسوة الحكم بما قد يخفف من وقعها، خاصة حين يستخدم عبارات تبدو حادة فى ذاتها، على نحو مما يراه لدى صاحبه من بارد اللفظ وفاتر السجع(٦١) ليعقب عليه بقوله :

«وإن عزّ علينا أن ننال من كلام أبى العلاء بهذه المقالة إلا أننا لا نغض منه وإنما نصف حاله»(٦٢)، إنها الازدواجية التى نعدها مفتاح شخصية العميد بين الإشفاق والقسوة، ولعلها ازدواجية لقاء الماضى والحاضر دائما فى فكره ومنهجه.

(٦)

ودعنا الآن نستجمع بقية ملامح المنهج كما أخذ الدكتور طه بأطرافه وصدر عنه فى علائياته، وبثّ من خلاله إرساله إلى قرائه بدءا من الاعتداد برأيه والجرأة المبكرة فى عرضه، ومعالجته بلا تردد، فى عبارات بدت أقرب إلى الصراحة والوضوح، أما نحن فما نعرف وجهاً يرجح رأى صاحب القاموس، ويبيح له أن ينص على غلط الجوهرى (٦٣).

ليظلّ اعتداده بالرأى هنا ماثلا وكاشفا عن مزيد من ثقة الباحث فى مقومات اجتهاده ومواده ونتائجه، كما يعلن عن حقه فى رفض قبول ما لا يقتنع به عقلاً، حتى وإن أسند إلى فكر القدماء، وعندئذ يمتد الأمر إلى ما وراء منطق الرفض فى صورة دعوة إلى ضرورة البحث وحتمية العثور على البديل الذى يكشف جوهر رؤاه، ففى نفس السياق يستكمل جانبا من رؤيته المنهجية بقوله : «إنما هو لفظ – أى لفظ تنوخ – جاءت به الأساطير مبهما مجهول الاشتقاق، فذهب الجوهرى فى تأويله مذهبا ، وذهب غيره من اللغويين مذهبا آخر، وكلا المذهبين جائز الصحة والبطلان، وأجمل موقف يقفه الباحث بإزاء مثل هذا اللفظ إنما هو موقف الشك بإزاء شئ لم يوضحه التاريخ الصحيح (وقد سبق لنا التعليق على هذا الاقتباس تحديداً) .

أما وقد تحدثنا عن قضية الشك فى صورتها المبكرة منذ أولى دراساته التى نحن بصدد تحليلها هنا، فكان طبيعيا أن يمتد الأمر عنده إلى حد كشف طبائع

المفارقات بين الأساطير والحقائق : «هذه الأساطير مصدر عناء للذين يهمهم تحقيق ما قبل التاريخ، وهى أيضاً مصدر خلاف بين اللغويين، ومع الاعتداد بالحقيقة، ومع إعلان الشك يستمر التحقيق وارداً فى القضايا الخلافية»، ثم يقول فى سياق آخر :

«ولكن جمهور العرب والمحققين يرون ......»

أو يقول قريبا منه :

«هذا الخلاف قديم مع غيره من الحوادث اشترك قبل التاريخ فى تكوين طائفة من الأساطير»[٦٤].

وهو ما يدفع الباحث دفعا إلى ضرورة استقراء الظواهر، وإحالة الأمور اليسيرة إلى قضايا مهمة يدار حولها التحقيق بشكل علمى جاد ، ربما قصد إليه العميد قصدا حتى فى انشغاله بقضية الأنساب[٦٥]، ثم ما أدار حوله حواره فى أمر أسرة أم أبى العلاء، حيث استوقفه ذلك التدقيق والسعى المطّرد وراء معطيات الخبر سواء من خلال شعره، أو من خلال غيره من المصادر التاريخية.

وفى ظلال منهجه المؤسّس على الاستقراء واستقصاء أركان الظاهرة وتحليل أبعاد المواقف لازال يصطنع ازدواجيته المعهودة بين الموروث والمعاصرة، خاصة حين يلتقى مع أبى العلاء، فيصف بغداد، ثم يعقد الموازنة بينهما وبين المدن الأوروبية[٦٦]، أو حين يشغله أمر الاستشراق فى مواضع كثيرة من الدراسة ، كأن يتوقف عند شك مرجليوث فى خبر[٦٧]، أو حين يرد نقده لمرجليوث أيضاً خاصة حين ظن مرجليوث أن أبا العلاء قد تكسّب بشعره فى طوره الأول[٦٨] أو حين ينفى عن قول مرجليوث صدق البرهان أو صحة الدليل ليرد عليه بقوله «أما نحن فأبو العلاء عندنا أصدق من مرجليوث، وهو قد حدثنا فى مقدمة سقط الزند أنه لم يمدح أحداً»[٦٩].

على أن الدكتور طه لم يكن ليعلن عداءه المطلق لكل الرؤى الاستشراقية إلا إذا أخذ منها موقفا موضوعيا، وما كان منها مقبولا اعتدّ به وأيده ورجّحه، دون أن يجد فى ذلك حرجا، ولا أن يبعث فى نفسه شيئاً من وَجَل أو تردُّد، على نحو ما حكاه «مروجليوث» و «سلمون» من أن الشعراء فى رومية القديمة كانوا ينشدون أشعارهم فى الميادين العامة، كما كان شعراء بغداد ينشدون قصائدهم فى مسجد المنصور.

حيث كان تعليق العميد هنا : ولسنا ننكر عليهما ما قالا، وإنما ننكر أن يكون الشعراء قد ورثوا هذه العادة من غيرهم من الأمم(٧٠).

وفي إطار الموازنة بين الاستشراق والقديم يميل الباحث - أحيانا - إلى ترجيح القديم إذا ما صحت وثائقه، وصدق فهمه، وبان استجلاء ظواهره «والعجب أن المستشرق الفرنسي «سلمون» لم يفهم ما كتب ياقوت، فظن أنه صاحب الرواية واجتهد في الرد عليه، ولو أنه فطن لما كتب ياقوت لأراح نفسه من عناء كثير(٧١).

ومع هذا التدقيق ومع تلك الرويّة في التعليق على الأخبار ومع إبراز المواقف قديمها وحديثها بهذا الحس الموضوعي لم تخل صيغ الدكتور طه - أحيانا كثيرة - من إطلاق الأحكام بأساليب متعددة تميل لغتها إلى التعميم : «والمبالغة في شعر هذا الطور كثيرة لا يحصيها العد (٧٢).

أو قد يتجاوز بها المفرد إلى العام «ذلك شأن أبي العلاء وغيره من المكفوفين، فما نرى له من وصف للمبصرات، فإذا عرضوا لوصف المعاني بلغوا من إتقانه ما يشتهون(٧٣)».

ولعل أخطر ما في إطلاق الأحكام ما يكشف عن شدة إعجابه بإبداع صاحبه في نصٍ ما بعنيه على غرار ما عرضه حول داليته - أي أبي العلاء - حيث يقول :

«نعتقد أن العرب لم ينظموا في جاهليتهم وإسلامهم، ولا في بداوتهم وحضارتهم قصيدة تبلغ مبلغ هذه القصيدة في حسن الرثاء، نتهم ذوقنا ونتهم أنفسنا بالتعصب لأبي العلاء إشفاقا على الآداب العربية ألا يكون فيها من الرثاء الجيد ما يعدل هذه القصيدة، ولكنا نضطر بعد الدرس وإجادة البحث إلى تبرئه أنفسنا من هذه التهمة(٧٤).

ومع إصدار أحكامه بمثل هذا الإطلاق ومع الانصراف إلى منطق التعميم يظل محسوبا له دقة انتقاء الشاهد، ودقة النقل، واحترام المتلقي وعقليته، وهو ما يمكن استكشافه عبر اختياراته لشواهده - على كثرتها - ثم في توقفه عندها تحليلا وتقويما(٧٥).

وما وجد العميد حرجا في جلب وسائل الانتصار لصاحبه حتى لو كان الأمر على حساب الآخرين، وكأنما استباح لنفسه إمكانية التضحية بهم في سبيل الذاتي الذي يراه حقاً، على نحو ما صنعه من تحيزه الشديد لصاحبه تارة على

حساب المتنبى فى حوار طويل(٧٦) عاد إليه أدراجه فأصل له عبر دراسته الخاصة «مع المتنبى»، وتارة مع بشار بن برد سواء فى كتبه التى نحن بصددها، أو عبر معطيات رسالة الغفران لأبى العلاء، بل ربما أخذته المبالغة هنا فقادته إلى مركب وعر، فاندفع إلى شطط واضح فى الأحكام معياره فيه الانتصار - بالدرجة الأولى - للمعرى وعندها لابد أن نعترف بانتصار الذاتية على كل ما سواها.

(٧)

وبعد .... فربما انتهينا من قراءة أبى العلاء بين يدى طه حسين إلى استكشاف عدة قضايا شغلته، وربما شغلت قارئه معه، مما يستدعى حصرها هنا، مع حتمية الإشارة إلى أبرز أصولها ومقوماتها، مما يحسن إيجازه فى نهاية هذا التطواف معه، حتى لا يضيع المهم منها فى زحام التفاصيل والإطالة :

أولاً : أن الدكتور طه قد شغله طويلاً أثر العاهة على صاحبه خاصة، وعلى أصحابها بوجه عام، مما دفعه إلى استطراد واضح حولها على مدار علائياته، وبدا هذا الاستطراد موزعاً عنده بين هجوم عليها ودفاع عنها، وفى كلٍّ كان هجوم المجرِّب الخبير الواعى بكل خفاياها، وكذلك كان أمر دفاعه من خلال توقف خاص عند معالم النبوغ وصور العبقرية، وإبهار الملكة التى تميز بها صاحبه، حتى بدا الموقف أقرب إلى منطقة الإسقاط النفسى من جانب، وإلى محاولة تبنى كل قضايا أبى العلاء بحماس واضح قد يدفع إلى عدوانية ظاهرة حينا، وغير مبررة أحيانا، راح يصبها على غيره من الشعراء الكبار، وكأنها كانت التضحية بالآخر فى سبيل الانتصاف للشاعر موضوع الدراسة .

ثانياً : أن موقف الدكتور طه قد تعدّد وتنوعت أبعاده بين المرويات التاريخية وبين النص الموثق، منذ بدا شديد الاعتداد بالرأى، شديد الحرص على البحث عن الأصول والمقومات التاريخية التى لم يهدأ عند أى منها إلا بعد بحث مضن وعناء ومكابدة فى سبيل البحث عند سند نصى أو قناعة عقلية، مما كان يبشر بانشغاله بقضية التوثيق مشفوعة بمبدأ الشك الذى أخذ به فى مرحلة تعامله مع الشعر الجاهلى بوجه خاص .

ثالثاً : أن الحكم النقدى لديه قد تجاوز المادة القديمة ليضيف إليها من صور المعاصرة الكثير مما أخذ به نفسه من واقع قراءاته المعمقة، وأيضا من مواقع استيعابه للآراء الاستشراقية التى لم يستنكف أن يتوقف عندها

مناقشا أصحابها، سواء بالأخذ عنهم أو الرفض لمقولاتهم، وفى كلّ بدت له إضافات قائمة على الحجة، واستحضار الدليل والتأكيد بالبرهان .

رابعاً : أن الأحكام قد وُزعت لديه بين الانطباعية التى لم يجد فيها حرجا، ولم يتردد فى الإعلان المباشر عنها أحياناً، وبين ادعاء الموضوعية التى أصّل لها نظريا فى كثير من المواقف، مما قد يذكرنا فى هذه الوضعية بمناهج القدماء، خاصة منهم من أفاضوا فى مقدمات ما جمعوه من مصنفات أدبية زعماً منهم بأنهم سيلتزمون مبدأ صارما فى تصانيف شعرائهم وطبقاتهم، وإذا هم فى ثنايا المعالجة سرعان ما يميلون إلى تغليب حس ذاتي واضح الدلالة يكشف عن حماسهم للقديم على حساب الجديد، وربما يتجلّى من هذا جانب عن الدكتور طه من خلال حماسه الشديد لأبى العلاء حيث راح يتبنّى قضاياه، وينتصف له بشتى السبل، بل قد يضحى بالآخرين فى سبيل تحقيق هذا الانتصاف باعتبار ماله فى نفسه من مكانة لم يشأ - بحال - أن يتخلّى عنها ولا عنه .

خامساً : أن الأحكام النقدية التى طرحها - وما أكثر ما كان شغفه بطرحها - لم تخل من صرامة وقسوة عرف بها العميد أحياناً، وكذلك كان أمر الظواهر التى عرض لها ، حيث لم تخل من سطوة منهج استقرائى منضبط، يبحث وينقب وراء أبسط تلك الظواهر، مع جــرأة ظاهرة فى عــرض آرائه، وتحقيق عميق فى القضايا الخلافية، ودقة مؤكدة فى انتقاء الخبر، وتقصىٍّ البحث عن جذوره ومصادر صدقه، مما يعكس لديه احتراما مؤكدا للقارئ، شعورا وعقلا، فى كل ما تناوله بالمعالجة أو التحليل نقدا وتقويما .

سادساً : أن دراسته المبكرة حول تجديد ذكرى أبى العلاء إنما كانت تحمل مؤشرات مبكرة أيضاً لقضية الشك التى تبناها سبيلا إلى الوصول إلى اليقين، وكشف أبعاد الحقائق كما ارتآها، وهو ما قصد إلى الإبانة عن المزيد من تجلّياته عبر دراسته التالية التى فصل بينها وبين الأولى ربع قرن من الزمان، فكان محورها سجن أبى العلاء بمعية الدكتور طه أيضاً.

وأخيراً بدا الدكتور طه فى علائياته نتاجا ثقافيا عربيا قديما ومعاصرا معاً، وهو عربى وأجنبى فى آن واحد، تعددت أمامه مناهج الدراسة والتقت فى شخصه ملكة الإبداع مع أدوات الباحث المدقق، بشكل تفرّد به دون الكثيرين من أقرانه فى

الحقول المعرفية التى طرقها .

فكان عليه أن يختار الأداة ويحدُد خطوط المنهج، وأن يعيد النظر فى انتقاء التقنية التى يراها جديرة بتحقيق ما يصبو إليه من درس أدبى لموروث بات هو نفسه جزءا منه، ينطلق من خلاله ويجيد التحاور معه، ويسعى إلى التأصيل لمقوماته وأفكاره بواسطته، وما نظنه إلا قد حقق مستوى رفيعاً منذ أولى دراساته المبكرة حول ذكرى أبى العلاء، ثم أعاد تأصيله فى بقية علائياته من بعد.

وهو – بكل المقاييس – فى دراسته يظل من أبرز قمم الدرس الأدبى العميق، وقد امتد به الأجل فشهد تعدُد المدارس وصراع الاتجاهات بدءا من معايشته لمدرسة الإحياء، إلى انطلاقة الرومانسية إلى بدايات الواقعية، وكانت له مشاركاته العميقة حتى فى غير نقد الشعر، منذ امتد لديه حقل الإبداع عبر فن القص من خلال أعمال ظل لها تميزها وتفرُدها عرض من خلالها لتحليل واقع أكثر من شريحة من شرائح المجتمع المصرى وحياة البيئة المصرية التى خبرها وسبر الكثير من أغوارها، وأزاح الستار عن كثير من أسرارها.

الهوامش :

١ - يمكن هنا الرجوع إلى الدراسات التى شغلت بأبى العلاء، وخاصة منها ماركز على أثر كف البصر على الصورة عنده (رسالة دكتوراه/وسمية موسى السفطى) .

٢ - تجديد ذكرى أبى العلاء ص ١١١، وهو ما قرره الدكتور طه فى «هذا مذهبى» حين قال «إذ صرفتنى عن كثير مما يشغل المبصرين وحرمت علىّ ألوانا من جدهم ولعبهم، ويسرتنى لما خلقت له من الدرس والتحصيل أنفق فيهما من القوة والجهد والنشاط والفراغ كما ينفقه غيرى فيما يضطربون فيه مما يختلف عليهم من ألوان الحياة» ص ٤٠ .

٣ - تجديد ذكرى أبى العلاء ١١١، وانظر فى نفس الصدد «مع أبى العلاء فى سجنه ص ٥٥/٥٩/ ٧٠/١٠٣ . ثم عقد القرائن بينه وبين عموم المكفوفين ص٦٥ .

٤ - وهو يرسم ما يشى بالقواسم المشتركة بينهما مما يقترب بهما من حد المطابقة على نحو ما تكشفه حواراته حوله فى صفحات ١٠٤/١١٢/ص١٣ من كتابه «مع أبى العلاء فى سجنه» .

٥ - تجديد ذكرى أبى العلاء ص ١١٢ .

٦ - نفسه ١١٣ . ٧ - نفسه ١١٧ .

٨ - نفسه ١٤٣ . ٩ - نفسه ١٥٠ .

١٠ - نفسه ١٥١ .

١١ - انظر فى نفس الصدد «مع أبى العلاء فى سجنه» ص ٦٣/ ٩٠ .

١٢ - ص ١٥٧ من ذكرى أبى العلاء .

١٣ - نفسه ١٦٠ . ١٤ - نفسه ١٧١ - ١٧٢ .

١٥ - نفسه ١٧١ . ١٦ - نفسه ١٩٠ .

١٧ - نفسه ص ١٩٤ . ١٨ - نفس المرجع والصفحة .

١٩ - نفس المرجع ص ٢٠١ .

٢٠ - يراجع فى هذا الصدد «مع أبى العلاء فى سجنه» ص ٢٣ / ثم ص ١٩٩

فى الدفاع عن أبى العلاء ، ثم التضحية بموقف بشار فى ص ٦٥ من نفس المرجع .

٢١ – انظر ص ١٧١ من ذكرى أبى العلاء ، وانظر أيضاً ص ١٤٧ من «مع أبى العلاء فى سجنه» .

٢٢ – يراجع هذا الطرح فى اصطناع الحوار بينه وبين صاحبه «مع أبى العلاء فى سجنه» ص ١٤ .

ثم إعلان انطباعية الناقد ، وإمكانية الصدور عنها ص ١٩١/٧ ، وإعلان اعتداده الصريح برأيه ص ٢٩ ، ثم الإطاحة بالمتنبى إنصافا لأبى العلاء ص ١٥١ .

٢٣ – ذكرى أبى العلاء ص ٢١٢ .

٢٤ – نفسه ٢٣٣ . ولا أدل على شدة انشغاله بأبى العلاء من موقفه من تحليل لزومياتيه حتى كاد يعيد صياغتها بأسلوبه الرائق فى كتاب «صوت أبى العلاء» وكذا كان اهتمامه بقراءته المتكررة لرسالة الغفران ، وهكذا كان انشغاله بشعره ونثره ، أى بمجمل إبداعه ومواد فكره .

٢٥ – نفسه ١٣١ .

٢٦ – ولعله هنا يذكرنا بمواقف ابن خلدون فى المقدمة من دعوته إلى ضرورة نقد الخبر بعد تمحيص المرويات والأخذ بأقربها إلى الصديق والقبول العقلى، وهو المنهج الذى سار عليه فى تفسير نكبة البرامكة التى ربطتها بعض المرويات بقصة «العباسية» أخت الرشيد وجعفر البرمكى ، ويمتد بها ابن خلدون إلى أبعد من هذا بكثير فالأمر يعكس قصة أمة ، وصراع سياسى ، ونفوذ فارسى ، ورغبة عارمة فى الهيمنة ، وإقامة دولة داخل دولة مما يستحق معاودة النظر من مجمل هذه الروايا .

٢٧ – ذكرى أبى العلاء ص ١٥ .

٢٨ – نفسه ص ١١٥ .

٢٩ – نفسه ص ١١٧ .

٣٠ – نفسه ص ١١٦ .

٣١ – نفسه ص ١١٦ .

٣٢ – ذكرى أبى العلاء ص ١١٨ .

٣٣ – نفسه ١٢٤ .

٣٤ – نفسه ١٢٨ .

٣٥ – نفسه ص ١٣٤ .

٣٦ – نفسه ص ١٠٣ .

٣٧ – نفسه ص ١٣٧ . ٣٨ – نفسه ص ١٤٤ .

٣٩ – نفسه ص ١٨١ . ٤٠ – نفسه ص ١٨٩ .

٤١ – نفسه ص ١٦٤ . ٤٢ – نفسه ص ١٦٥ .

٤٣ – نفسه ص ١٠٦ . ٤٤ – نفس المرجع والصفحة .

٤٥ – مع أبى العلاء فى سجنه ص ٢٥ ، ويراجع فى هذا الصدد نفس الكتاب ص ٢٢/ ١٣٠ ثم حواره الجدلى حول الحرية والشك ص ١٣٧/١٣٩ .

٤٦ – مع أبى العلاء فى سجنه ص ٢٢ .

٤٧ – ذكرى أبى العلاء ص ١١٨ ، وفى نفس المحور ، وفى إطار قضية المعاصرة وموقفه من الاستشراق انظر «مع أبى العلاء فى سجنه» ص ١٨٤/١٨٦ .

٤٨ – المرجع السابق ص ١١٩ .

٤٩ – نفسه ص ١٢٣ . ٥٠ – نفسه ١٢٨ .

٥١ – يراجع منطق الشك الجامع بينه وبين بعض المستشرقين فى ص ١٣٠ من ذكرى أبى العلاء، كما تراجع رؤيته للجامع بينه وبين أبى العلاء وڤاليرى ص ١٠ – ١١ من «مع أبى العلاء فى سجنه» .

٥٢ – ذكرى أبى العلاء ص ١٤٠ . ٥٣ – نفس المرجع والصفحة .

٥٤ – نفسه ص ١٥٣ . ٥٥ – نفسه ص ٢٤١ .

٥٦ – تراجع ص ١١٣ من المرجع السابق .

٥٧ – نفسه ١٨٤ . ٥٨ – نفسه ١٨٥ .

٥٩ – نفسه ١٨٨ . ٦٠ – نفسه ١٩٣ .

٦١ – نفس المرجع والصفحة . ٦٢ – نفس ص ٢١٥ .

٦٣ – نفس المرجع والصفحة ، ولتحرى المزيد من صور القسوة النقدية يمكن الرجوع إلى صور من مآخذه على أبى العلاء ، وما لها من دلالات فى صفحات ٤٩ /١٣٥/١٤٧ من كتاب مع أبى العلاء فى سجنه .

٦٤ – ذكرى أبى العلاء ص ١٠٣ .

٦٥ – تراجع ص ١٠٤ من المرجع نفسه ، ثم تراجع ص ١٠٧ أيضاً .

٦٦ - ص ١٣٣ ، وهو القياس الذى أشرنا إليه فى هامش رقم ٤٧ ثم هامش رقم (٥١) .

٦٧ - ص ١٧٧ ، من نفس المرجع .

٦٨ - ص ١٢٦ .

٦٩ - ص ١٢٦ ، وانظر مقدمة سقط الزند ص ٨ .

٧٠ - ص ١٤١ ، ويظل منهجه لصيقا بالمناهج الغربية المطروحة وقتئذ خاصة منها ما دعا إلى الإفادة من مقومات البيئة المحيطة بالأديب على نحو ما دعا إليه «سانت بيف» و «تين» و «وبرونتيير» على ما بين ثلاثتهم من بعد زمنى.

٧١ - ص ١٧٤ .

٧٢ - ص ١٨٦ .

٧٣ - ص ١٩٨ .

٧٤ - نفسه ص ١٩٩ .

٧٥ - ولنأخذ مثالا على ذلك مما أورده من شواهد ازدحمت بها ص ١٤٧ من ذكرى أبى العلاء ، مما يدل على احترام الشاهد ذاته واحترام المتلقى والذات فى آن واحد ، وهو ما يزيده توكيدا انشغاله بالمتلقى ، وانتقاء لغة الخطاب عبر خصوصية عرف بها الدكتور طه وعرفت به ، وراجع ص ١١٧ ، ١٢٩ من «مع أبى العلاء فى سجنه» .

٧٦ - صور الإشفاق الصريح على أبى العلاء ص ٦٣ - ٩٠ من «مع أبى العلاء فى سجنه» ، وصور الإطاحة بالمتنبى إنصافا لأبى العلاء ص ١٥١ من نفس المرجع أيضاً .